

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

EL DOCUMENTAL MEXICANO Y LA MÚSICA
ENTRE EL COLECTIVO DE LOS MIERDAS PUNK Y EL ROCK TSOTSIL DE VAYIJEL

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN CINE DOCUMENTAL

PRESENTA:
JOEL AARÓN LÓPEZ DE LA ROSA

DIRECTOR DE TESIS:
MTRO. LEOPOLDO ARTURO VALLEJO NOVOA
ESCUELA NACIONAL DE ARTES CINEMATOGRÁFICAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
DR. DIEGO ZAVALA SCHERER (ITESM)
DRA. LILIANA CORDERO MARINES (CISAN)
MTRO. REYES NUÑEZ BERCINI (ENAC)
PROF. JOSÉ FELIPE CORIA (ENAC)

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO. 2019


Universidad Nacional
Autónoma de México
UNAM

Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Contenido

Presentación

El documental mexicano y la música. Entre el colectivo de Los mierdas punk y el rock tsotsil de Vayijel es un proyecto de la maestría en Cine Documental del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, ahora Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC) y la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la UNAM. Este escrito parte del análisis del cine documental mexicano sobre música, enfocándose en los temas del punk rock con el Colectivo de *Los mierdas punk* de inicios de los ochenta y el rock tsotsil del grupo Vayijel de mitad de los años dos miles.

Esta investigación elige para su análisis los documentales de *Nadie es inocente* (1986) de Sarah Minter y el cortometraje *Sábado de mierda* (1988) de Gregorio Rocha. También el corto documental universitario, *Vayijel: el rock del pueblo* (2011) de Jesús Reyes como la producción Mexico-venezolana del canal de televisión Telesur, *El espíritu animal: el rock de Vayijel* (2014) de Hassan George.

A partir de su estudio comparativo se diseccionan las principales teorías del cine documental, sus elementos temáticos y formales como el proceso creativo de los realizadores. Además se discute el propósito social y cinematográfico que tuvieron los directores al filmar a sus protagonistas. Es así que a partir de sus gustos musicales, se observa el testimonio de jóvenes de distintas épocas en la sociedad mexicana.

Finalmente el objetivo primordial de este escrito es reflexionar los resultados de esta investigación, preservar los conocimientos que existen entre el documental y su vínculo con los protagonistas ante el rock mexicano como fenómeno socio-cultural.

Introducción

Dentro de la historia del cine documental que toca temas sobre rock, muchos realizadores han incursionado en este género cinematográfico como fue el caso del icónico *Dont Look Back* (1967) de Donn Alan Pennebaker, el cual retrata al cantante de rock folk Bob Dylan durante su gira por Reino Unido en 1965. Jean-Luc Godard con *Sympathy for the devil* (1968), que aborda el proceso creativo del grupo The Rolling Stones. También el filme de *Woodstock: 3 Days of Peace & Music* (1970) de Michael Wadleigh quien hace un registro audiovisual del concierto y sus asistentes del emblemático festival de rock durante agosto de 1969 en Bethel, Nueva York. Bajo diversas perspectivas de realización, estos largometrajes sentaron las bases de un proceso fílmico, donde el documentalista se enfrenta a la realidad que existe alrededor de los músicos, junto a los fenómenos políticos, sociales y culturales del rock.

Mientras Godard, proveniente de la escuela de la *Nouvelle vague* francesa, apuesta por un acercamiento más cuidado en planos y secuencias cinematográficas, su experimentación construye un importante ejemplo de la relación formal entre el cine y el rock dentro del documental. Para el norteamericano Pennebaker, el seguimiento del cantante de rock folk Bob Dylan y su entorno creativo tiene como resultado un modelo fílmico imprescindible, pues desde la tradición del *cinema verité* o cine de la realidad, el documentalista construye una interpretación autoral sobre la cotidianeidad del detrás de escenarios de una figura musical. En el caso de Wadleigh con Woodstock testimonia la contracultura de un movimiento artístico de músicos y sus jóvenes

seguidores, además que se convierte en un referente histórico de la idiosincrasia de la sociedad americana de la época.

Dentro de esta corriente, el documental sobre rock mexicano surge desde la emblemática figura del realizador independiente Sergio García Michel (1945-2010), egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, quien ofrece al espectador un abanico importante de registros de la época. Con testimonios de los protagonistas de la escena underground mexicana, realizó la cobertura de conciertos en hoyos funky[1] y demás espacios donde se organizaban. Su trayectoria inicia a partir de 1968 hasta la primer década de los años dos mil. Con una larga carrera en la producción de cortometrajes y largometrajes documentales tenemos *Avándaro* (1971), *Un toque de roc* (1988), *¿Y tú qué onda?* (1990), *Rockdrigo a 10 años / ¿Por qué no me las prestas?* (1996), *Óscar Chávez en Tlayacapan* (2002) y *El cantar de los cantores* (2010), entre muchos más. Sergio García produce trabajos sobre temas diversos del rock, siempre desde la perspectiva de la contracultura y el ámbito político social. No obstante, tenemos otros realizadores que han documentado el rock mexicano donde podemos mencionar al director Rafael Montero con *Yo no era rebelde, rock mexicano (1957-1971)* y *La célula que se explota. Rock mexicano (1971-1999)* ambos de 1999, producidos por Televisa y Editorial Clío que hacen un recuento histórico sobre la evolución del rock mexicano durante varias épocas. También el filme *Botellita de Jerez. ¡Naco es chido!*, Dir. Sergio Arau (2009) que aborda desde la mezcla de la ficción y el documental la reunión del grupo de rock mexicano

---

[1] Este término lo acuña el escritor Parménides Saldaña refiriéndose a los lugares donde se podía tocar rock en una época donde era censurado y reprimido por parte del Estado. Ver obras *Pasto*

Botellita de Jerez; además un excelente documental biográfico de la banda Size pionera del punk mexicano fundada por Illy bleeding, Walter Schmidt, Carlos Robledo y Dean Stylette, *Size: Nadie puede vivir con un monstruo* del Dir. Mario Mendoza (2011). De reciente estreno *Rita, el documental (2018)* de Arturo Díaz Santana, opera prima documental del CUEC-UNAM, aborda el entorno íntimo y creativo de Rita Guerrero vocalista de la legendaria banda Santa Sabina.

El documental mexicano ha tenido producciones importantes sobre rock en los últimos veinte años, sin embargo, es importante cultivar los estudios académicos que analicen al documental y su proceso de acercamiento al rock nacional.

En el presente estudio se abordarán diversos temas que intervienen en el proceso del documental mexicano. En el primer capítulo, se hará un breve recuento histórico del rock, sus nutrientes musicales provenientes del blues y el jazz como de los principales actores de este género musical. Después veremos su influencia en la escena del rock mexicano, con el objetivo de comprender el contexto socio cultural que surge entre el punk rock de los años ochenta y el rock tsotsil de Vayijel de los años dos miles. El propósito de profundizar en estos movimientos musicales de periodos distintos, tiene como objetivo entender cómo el documentalista se enfrenta al entorno de cada subgénero de una escena musical distinta. Además de evaluar los aspectos temáticos que recogen los testimonios y categorizar los recursos formales de cada filme para llevar a cabo su estrategia de producción.

Para el análisis cinematográfico se eligió el modelo de análisis cinematográfico que realiza el Dr. Lauro Zavala,[2] de tal forma, que se hará una minuciosa disección de los recursos formales y de contenido desde el inicio, la imagen o puesta en cámara, la entrevista, el montaje como el uso del sonido y la música para ubicar la estrategia cinematográfica que cada documentalista emplea.

En el segundo capítulo analizaremos los documentales sobre el colectivo de Los mierdas punk. En primera instancia se hace un breve esbozo teórico del concepto del documental desde la postura clásica de John Grierson y Robert Edmonds, posteriormente se profundiza en las ideas de la etnografía de la investigadora Elisenda Ardevol. A continuación, a partir de las posturas de Bill Nichols, Antonio Weinrichter y Juan Mora se diseccionarán las ideas que desarrolla la docuficción para entender cómo esta mezcla de recursos operan en el trabajo de Sarah Minter y Gregorio Rocha. Finalemente, se analizan los documentales *Nadie es inocente* (1986) y el cortometraje *Sábado de mierda* (1988). Se reflexionará sobre la experimentación del lenguaje narrativo que los documentales poseen y así explicar cómo opera el vínculo de la ficción y la realidad. Aquí en manos de los realizadores analizaremos cómo se ciñen a ciertos parámetros estilísticos producto de su autoría, para interpretar a los chicos seguidores del movimiento punk mexicano de la década de los ochenta.

En el tercer capítulo, se profundiza en los conceptos del documental expositivo desde las ideas del teórico Bill Nichols, se observan sus principales estructuras y los mecanismos que operan en la entrevista como motor narrativo del documental.

---

[2] Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

Además se revisa la idea de la retórica documental en las reflexiones de Carlos Mendoza, con el propósito de comprender el análisis correspondiente al movimiento del rock tsotsil: *Vayijel: el rock del pueblo* (2011) de Jesús Reyes y *El espíritu animal: el rock de Vayijel* (2014) de Hassan George.

A partir de ambos documentales se tomarán las mismas categorías del modelo de Lauro Zavala, donde se observan los contrastes que existen al abordar el rock tsotsil, sus influencias occidentales y los testimonios de sus integrantes. También se desarrollarán una serie de temáticas que trascienden su música e intentan dignificar a su comunidad indígena. Observando cómo el realizador, a través del documental motiva a la reflexión y tolerancia del espectador desde rock mexicano actual.

Finalmente, en el último capítulo se confronta el proceso creativo que encontramos en *Nadie es inocente* de Sarah Minter y *El espíritu animal: el rock de Vayijel* de Hassan George. Durante este capítulo se revisan los recursos que cada documentalista posee para confeccionar su investigación temática, su estrategia de acercamiento con sus protagonistas y los valores formales del lenguaje cinematográfico que inscriben en sus películas. La importancia de este capítulo reside en contrastar las mismas categorías con que fueron analizados en los capítulos anteriores pero con la oportunidad de contrastar los recursos formales y de contenido vistos desde dos posturas: la docuficción etnográfica con el relato del documental expositivo.

En las conclusiones se debatirán los conocimientos obtenidos en los análisis cinematográficos. Gracias a esta investigación documental revisaremos la eficacia de la docuficción como del documental expositivo para abordar el rock mexicano.

También se valorará los recursos temáticos y estructurales de las películas mencionadas para contrastar los métodos de trabajo que tuvo cada realizador para profundizar su acercamiento a la realidad. Finalmente, profundizaremos cómo el punk rock y el rock tsotsil se manifiestan en la juventud mexicana de cada época. Gracias al poder que posee cada filme, el espectador descubre en sus protagonistas, la perspectiva del mundo que transmiten estos subgéneros del rock mexicano. Las siguientes líneas pretenden mostrar que el cine documental sirve como instrumento de difusión de conocimientos, un puente que construye empatías entre el espectador con el rock y los jóvenes.

1º Capítulo.
El rock en México.
Del colectivo Los mierdas punk al rock tsotsil de Vayijel

1.1 Introducción

El rock en México es un tema tan extenso que es imposible de compilar en un sólo capítulo, sin embargo, trataré de hacer una revisión panorámica sobre cómo nace este género, así como su influencia musical en la escena del rock dentro de la Ciudad de México y sus alrededores, lo cual, ilustré su contexto en el documental mexicano que habla sobre música. Esto, con el objetivo de contextualizar nuestros análisis fílmicos de los documentales *Nadie es inocente* de Sarah Minter, *Sábado de Mierda* de Gregorio Rocha, *Vayijel: el rock del pueblo* de Jesús Reyes y *El espíritu animal: el rock de Vayijel* de Hassan George.

Un primer momento aparece después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el rock´n roll surge a mediados de los años cincuenta, tanto en Gran Bretaña como en Norteamérica llamando la atención de miles de jóvenes escuchas. En este sentido, el rock atravezó por diferentes etapas para asimilarse dentro del sistema cultural de cualquier país. Para los años cincuenta, incorporó sonidos del rhythm and blues de los músicos afroamericanos, a medida que se incrementó la difusión en la radio se construyó un género musical que gustó a los jóvenes de las comunidades blancas, principalmente estadounidenses. Al respecto Gaspar Fraga ubica como imprescindible el nacimiento del rock´n roll con la ayuda del blues y el jazz:

> El *blues* de Memphis es uno de los más puros de los estados del Sur y se escucha en cualquier sitio. En la calle, en los bares, en las fábricas y en el campo. Proveniente del campo, se cantaba con el solo acompañamiento de la guitarra acústica, y a raíz de las grandes emigraciones de la población negra hacia las ciudades, durante la depresión de 1930, sufrió una clara transformación al entrar en contacto con el jazz y rozarse, ya inevitablemente con la urbe, con las formas de expresión del blanco, pasando a llamarse *city blues.* De este blues, cantando y enriquecido con diversos instrumentos y aportaciones rítmicas, nacerá el rhythm´n´blues.[3]

Un segundo momento aparece cuando el rock se inserta en las historias de ficción como “motivo dramático” para contar historias de género, entre muchas referencias cinematográficas tenemos a Marlon Brando con *El Salvaje* de 1953 dirigida por Lázsló Benedek y de *Rebelde sin causa* de 1955 dirigida por Nicholas Ray, donde es posible que los personajes de Johnny Strabler y Jim Stark, respectivamente, sirvieran de inspiración para la construcción visual del músico Elvis Presley. Para los Estados Unidos la imagen de Marlon Brando y James Dean conjuntaron ambas expresiones musicales: mezcló las virtudes visuales de los blancos y la rítmica de los afroamericanos. Como resultado este joven oriundo de Tupelo, Mississipi construyó un nuevo mercado musical que llevo a cientos de jóvenes americanos a seguir su carismática figura. Aquí gracias a la radio y, en menor medida a la televisión cuyo performance de sus presentaciones, mostró que el contoneo de su pelvis con su particular voz varonil y flanqueando de lindas chicas, construyeron la imagen del “Rey del rock”. No obstante, también fue objeto de ataques por las buenas conciencias que lo satanizaron de perverso y dañino a

---

[3] Fraga, Gaspar. *Elvis Presley*. 2ª edición. España, Ediciones Júcar, 1984. Colección los Juglares. Pág. 18.

la moral tradicional. Sin embargo, esto fue parte de las circunstancias que lo llevaron a ser creador de la figura de la “estrella de rock” ó *rock star*.

Finalmente creo que un tercer momento surge durante los años sesenta en la industria del cine donde los documentales de Jean-Luc Godard con *Sympathy for the devil* sobre los Rolling Stones de 1968, el icónico *Dont Look Back* sobre Bob Dylan de 1968 del director Pennebaker y el filme de *Woodstock* sobre el reconocido festival de rock en 1970 por Michael Wadleigh inscriben un potente medio audiovisual de conocimiento pues el cine directo y su proceso documental logra llegar a un público más amplio y, gracias a estas películas se logra mostrar realidades de la escena del rock que muchas veces son difíciles de conocer.

En resumen los sonidos de las guitarras sonaron más agresivos y rebeldes atrayendo a cientos de jóvenes de la época. El *marketing teenager* o el mercado de los adolescentes crea un nuevo nicho económico pues nace con los fans y la memorabilia de las bandas, es decir, se crea un sistema económico en la venta de playeras, Lp´s, fotografías, posters como objetos de colección. Además se consagró este nicho comercial con Elvis Presley y años más tarde, con Los Beatles, Los Rolling Stones, pasando por la psicodelia de *The Kin*ks, The Who, Pink Floyd, también con el folk rock de Bob Dylan y Joan Baez entre muchos otros. Ellos se convirtieron en botones ineludibles de una escena musical del rock clásico que cientos de escuchas (en ambos continentes) se apropiaron como un motivo ideológico a seguir hasta nuestros días.

2.1 La herencia del rock en México

En la ciudad de México, el rock´n´roll llega principalmente con la influencia americana de los grupos que provenían del R&B y del rock ´n roll entre ellos, Elvis Presley. Con el paso del tiempo, este fenómeno musical acaparó la atención de los jóvenes de la época. Con esto se empezó a construir una identidad juvenil antes desconocida cuyo fenómeno social se replicó en otras partes del mundo; al respecto Violeta Torres afirma:

> Es ampliamente reconocido que el *rock and roll* originalmente irrumpió en la escena musical norteamericana en la segunda mitad de 1955, cuando "Rock around the Clock" fue grabada por Bill Haley y los Comets, y se escuchó en la película *Blackboard Jungle*, que se difundió primero en América y poco después en Europa.
> La génesis del rockmex tiene sus raíces en la asimilación de la música contenida en los discos que se importaron de Estados Unidos y que se escucharon en la radio, la televisión y en las primeras películas norteamericanas de rebeldes sin causa. México fue un gran consumidor de la cultura de masas estadunidense y posteriormente también de la proveniente de Inglaterra. Más tarde hubo influencias de Italia, España, Argentina, Irlanda, Alemania y otros países.[4]

En este sentido, la radio y la televisión fueron punta de lanza para la producción de una escena musical a semejanza de la americana. En México en un principio, no existió una tradición de composición con letras propias, unicamente la copia cantada en español de los éxitos americanos del momento. Al respecto Torres Medina señala:

---

[4] Torres Medina, Violeta. *Rock-Eros en concreto. Génesis e historia del rockmex.* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia. 2002. Pág. 123 y 124.

> En México, el fusil se hizo copiando la melodía y la armonía, pero en lo que se refiere las letras, fueron traducciones libres y, en muchas ocasiones, el resultado no tenía relación con el título. Esto se debía a que la métrica en inglés no alcanzaba muchas veces a tener forma en la versificación española que se ajustara a la melodía, pero sí llegaron a tener estructuras simétricas. En el contenido de los textos no había ninguna intención de modificar un modo de vida. [5]

Es aquí donde los pioneros del rock´n´roll como César Costa proveniente de Los Black Jeans, Enrique Guzmán, Alberto Vázquez y Angélica María (entre muchos otros) cimentaron la primer oleada de artistas rockeros. Los mexicanos de clase media alta que viajaban a los Estados Unidos y escuchaban los éxitos en inglés, más tarde en la ciudad de México sonaban con letras en español y, poco a poco, estas canciones se insertaban en el gusto de los jóvenes:

> En 1958 se escuchaba por la radio algunos covers de *rock and roll* en las voces de las Hermanas Julián y Perry Salinas. Ese año se dio a conocer la película *Jailhouse Rock (Prisionero del rock and roll)* con Elvis Presley, y la radiodifusión se encargó de que la juventud escuchara los éxitos americanos de Jerry Lee Lewis, Little Richard, Gene Vincent y Elvis Presley, lo que estímulo a Los Locos del Ritmo a ganar el concurso de “La hora internacional del aficionado”, con una interpretación de rock and roll.[6]

Con el paso del tiempo surge una cohesión de las diversas clases sociales de jóvenes aficionados al rock. En ese momento cientos de ellos acuden al “Festival de Avándaro” realizado el 11 y 12 de septiembre de 1971 con un público de más de 100,000 espectadores. Siendo una clara réplica del Festival Woodstock que

---

[5] *Loc cit*. Pág. 135.
[6] *Ibídem*. Pág. 130.

tuvo lugar en el condado de Ulster, estado de Nueva York el 15 al 18 de agosto en 1969. Este festival americano significo un gran paso para la escena musical del mundo, pues concatenó las múltiples escenas musicales derivadas del rock, el jazz y el blues junto a algunas de las expresiones artísticas en boga. Además consolidó el pensamiento politizado de algunos jóvenes que se enfrentaban a la ideología bélica de los Estados Unidos. Aquí es interesante señalar la nota que hace Torres Medina:

> A finales de los sesenta, el *rock and roll* se diluyó para dar paso al rock. A la suavidad cedió el paso a la dureza musical. En 1968, el grupo Antorcha realizó la primera grabación independiente dedicada a la matanza estudiantil del 2 de octubre en Tlatelolco, ocurrida bajo el sexenio del presidente Gustavo Díaz Ordaz. Comenzaban las tardeadas públicas que se efectuaban en billares, en frontones y en neverías.[7]

De esta manera, los sonidos del rock empezaron a contrastar entre los estratos sociales de la juventud de la época, pues mientras algunos escuchaban a “Los locos del ritmo”, a César Costa o Enrique Guzmán, muchos otros resplandecieron en los ya existentes hoyos fonquis:

> Los hoyos funkis surgieron antes de Avándaro fueron los escenarios para el incipiente rock que se hacía en México. Algunos de estos escenarios fueron el 5 de Mayo, en Tlatelolco, donde tocaba Three Souls in my Mind; El Frontón México y El Aserradero, en Zaragoza, donde tocaba El Ritual, entre otros muchos lugares, como mueblerías, neverías y salones de usos múltiples, que se convirtieron en lugares para “tocadas”.[8]

---

[7] *Ibídem*. Pág. 136.
[8] Violeta Torres. *Loc cit.* Pág. 142.

No obstante, tras Avándaro vino la represión al rock y la criminalización de los jóvenes seguidores del género. El Partido de la Revolución Institucional (PRI) reprendió con la censura, su objetivo era satanizar a los jóvenes afines a esta expresión musical. Esto desencadenó un oscurantismo durante los setenta, donde diversas escenas menores y clandestinas de rockeros se relegaron a las zonas marginales de los alrededores de la ciudad de México. En cierto sentido, sólo las clases bajas mantuvieron la escena del rock nacional a flote. En este orden de ideas, Carlos Eiga señala:

> El rock, no hay que olvidarlo, es una forma de expresión cultural que nace de concretos contextos sociales a los que, posteriormente, también moldea. Está determinado, además, por el contexto espacial y temporal en el que se desarrolla. Es expresión de formas de vida moldeadas por sistemas políticos, estructuras de clases, valores culturales o ideales estéticos. Supone esto que no todas sus expresiones tienen la misma significación en los distintos contextos sociales, tanto si se las contempla desde distintos marcos geográficos como si se hace desde distintos puntos temporales: cada género está asociado con un contexto, una función y un significado específico.[9]

Es importante añadir que para México, la censura que sufrió el rock tuvo una clara lectura política, donde la hegemonía priísta se vio cuestionada por el empoderamiento de un puñado de jóvenes que, significaban un peligro inminente para su gobierno. Por ello, emprendieron una campaña de descalificación para aminorar el evidente revuelo que sucedió en el Festival de Avándaro.

A partir de este momento, a inicios de la década de los setenta se mantuvo un "entierro" de la escena rockera en México. Sin embargo a contracorriente, la

[9] Carlos Eiga. *Ibídem*. Pág. 127.

escena underground crecía junto a la de Norteamérica y Europa, la cual se masificó en una cultura musical muy variada de subgéneros del rock cuyos grupos extranjeros se afianzaban en el gusto de los jóvenes mexicanos más especializados. Algunos siendo músicos vieron en ellos una tendencia a emularlos conjuntando sus raíces musicales con la influencia del extranjero. En contraste, también hubo para finales de los años setenta, el revuelo del extinto movimiento punk británico de mediados de los años setenta. Principalmente en las zonas marginales del Estado de México y la periferia de la capital, donde surgieron fieles seguidores de los sonidos ásperos, crudos y letras politizadas con consignas sociales, llegan los ochenta y nace el punk.

3.1 El nacimiento del Punk Rock en México

Al insertarse el espíritu del punk rock dentro de la escena socio-cultural mexicana, se observa que este fenómeno musical llega tarde a los jóvenes de la zona metropolitana del país y en menor grado al interior de la República, es decir, con la migración de familias pobres provenientes del sur del país a la capital y sus alrededores.

La mayoría empiezan a poblar zonas del Estado de México y, los pocos se asientan en las zonas de la periferia de la capital cuyo costo de vida les permite a los padres emplearse en trabajos precarios mientras sus hijos crecen solitarios. Bajo un entorno de vagancia que muchas veces acaba en criminalidad, es una causa posible explicar el nacimiento y unión de bandas con su gusto por los artistas extranjeros y la escena del punk inglés, lo cual, generó una creciente

sociedad de jóvenes asiduos al punk rock mexicano. Nacen pandillas que acuden a fiestas donde tocan artistas locales emulando las influencias extranjeras. Además se reúnen en la ciudad de México con la idea de provocar desmanes en sus paseos urbanos. En este contexto el historiador Erick Hobswan reflexiona:

> En realidad, en los años setenta los observadores empezaron a llamar la atención sobre la «nueva división internacional del trabajo», es decir, sobre el traslado en masa de las industrias productivas del mercado mundial desde las economías industriales de primera generación, que antes las habían monopolizado, hacia otros lugares del mundo. Este fenómeno se debió en parte al traslado deliberado por parte de empresas del viejo mundo industrial de parte o de la totalidad de su producción o de sus suministros al segundo o al tercer mundo, seguido al final por el traslado incluso de procesos de fabricación muy complejos en industrias de alta tecnología, como los de investigación y desarrollo. La revolución del transporte y de las comunicaciones hizo que la producción en un ámbito mundial fuese posible y rentable al mismo tiempo. El fenómeno se debió también a los esfuerzos de los gobiernos del tercer mundo por industrializarse conquistando mercados para la exportación, si era preciso (aunque mejor que no fuese así) a expensas de la protección tradicional del mercado interior.[10]

Con estas líneas, Hobswan puntualiza la condición económica en que se encontraba América Latina, la cual, tuvo consecuencias para los ciudadanos de la zona metropolitana: esta industrialización tendió a generar mano de obra barata para las fábricas sin buenos salarios y separando más a las clases sociales; las más desfavorecidas con escasas probabilidades de progresar. Es el caso que esta

---

[10] Eric Hobswan. *Historia del Siglo XX*. 3ª reimp. Buenos Aires, Argentina, Grijalbo-Mondadori. 1999. Pág. 363.

situación económica contribuyó a la génesis del movimiento del punk rock entre los jóvenes marginales.

La crisis política y social en la que se encontraba el país bajo el gobierno del Partido de la Revolución Institucional traía las huellas imborrables de la matanza de Tlatelolco en 1968 y la del Halconazo del 10 de junio de 1971. Entre los ciudadanos se respiraba una apatía y descontento, en el terreno musical (como ya señalamos) con Avándaro marcó un hito a la satanización del rock y la criminalización de los jóvenes. Es aquí donde la devaluación del peso mexicano llega al plano económico nacional, en este sentido Saúl Escobar, Carlos San Juan y Francisco Pérez Arce señalan:

> El 31 de agosto de 1976 el secretario de Hacienda Mario Ramón Beteta y el director del Banco de México Fernández Hurtado, frente a las cámaras de televisión informan que el gobierno abandona su política monetaria de cambio fijo y adopta la política de flotación de la moneda temporalmente hasta que el peso encuentre su acomodo en el mercado cambiario. No se menciona la palabra devaluación. Hasta el día 11 de septiembre el Banco de México fija la nueva paridad, al estabilizarse las fluctuaciones del peso. El dólar cuesta 19.70 a la compra y 19.00 a la venta. Un funcionario dice: “esta paridad durará veinte años”. La devaluación tomó a todos por sorpresa. Desde julio de este mismo año el *Wall Street Journal* y el *Business Week* señalaban que en los últimos meses se había registrado un movimiento de capitales “sin precedentes” de México hacia los Estados Unidos, ya que se rumoraba una posible devaluación. A pocos días de la devaluación, la banca suiza dijo “haber detectado” la salida de más de 3,000 millones de pesos que fueron sacados antes de la devaluación. El *Federal Reserve Bulletin* precisa: fueron 10 mil millones de pesos los sacados a lo largo de 1976 y antes de la devaluación. Los economistas explican: para un déficit comercial tan enorme y una deuda externa que punteaba ya por el segundo lugar

> mundial, no hay moneda decente que las aguante. La política económica gubernamental no había podido superar esos escollos, pues se encontraba cercada por obstáculos formidables.[11]

Bajo esta situación los jóvenes viven un panorama desolador en el terreno económico y, por ende, existe una baja de incentivos en su desarrollo educativo y laboral que les permita forjar un proyecto de vida. En los sectores marginales se respiraba un tenor de "no futuro", sobre todo para las clases más bajas. Sin embargo, para entender cómo esta situación económica y política de nuestro país influyó en la herencia contracultural del movimiento punk rock británico, se considera importante hacer un breve recuento de cómo esta escena musical tuvo su origen.

Años antes con la transición a los sesentas, Inglaterra pronto caería en una difícil situación económica, sobre todo para la clase trabajadora. Aquí los jóvenes británicos vivieron un antagonismo con las modas rockeras que surgían en la época. El movimiento punk surge como una protesta socio-cultural, por un lado, a la evolución que había tenido la música pues los adeptos al punk iban en contra del pop por frívolo, contra la música disco por su falta de conciencia social, además se negaban al virtuosismo exacerbado del rock experimental de la época, como fue el progresivo, el krautrock y el artrock. En resumen iban en contra del rock de masas proveniente de la clase acomodada. Como se señaló párrafos arriba, el antecedente de las películas con el rebelde "Johnny" líder de un grupo motociclista personificado por Marlo Brando en *The wild one* de 1953 dirigida por

---

[11] Saúl Escobar, Carlos San Juan y Francisco Pérez Arce. "México y sus devaluaciones" en *Nexos*. 1 abril, 1982. México. Consultado el 27 de Septiembre de 2016 en la siguiente dirección web: [http://www.nexos.com.mx/?p=4042]

Lázsló Benedek y James Dean, donde nace la empatía con el personaje del "rebelde sin causa" cuya construcción visual aparece como una clara referencia de un Elvis Presley motorizado. Considero que con este imaginario juvenil se construye la "libertad" del tradicionalismo de la época, de la escuela, de sus costumbres y de la familia conservadora. Aquí el referente sesentero de los *mod* contra los *rockers* representaron el primer antagonismo de las primeras tribus urbanas en el Reino Unido.[12] Aquí bajo las condiciones sociales imperantes en los entrados setentas se respiraba un aire poco optimista:

> Al principio en Londres, luego a lo largo y ancho del Reino Unido, tiene lugar una negación de todos los hechos sociales, que conlleva la afirmación de que cualquier cosa es posible (desde ponerse una cresta a una esvástica). Fin perseguido es escandalizar para que la sociedad se dé cuenta de que sus normas y costumbres no son nada y que pueden ser cambiadas en cualquier momento. En esos años, una gran crisis económica, motivada por la subida de los precios del petróleo, había llevado a la sociedad "puritana" inglesa a cuestionarse todas sus formas de vida y sociedad. Este es el entorno en el que nace el punk, como una respuesta "nihilista" contra todo eso, contra la economía y la sociedad burguesa en la que las personas no hacían más que sobrevivir. [13]

[12] "El movimiento Mod nació ligado a la música y a una cierta exclusividad. A finales de los 50 y entorno a la nueva corriente musical del Jazz Moderno (Modern Jazz) se formó un grupo que se impuso como seña de la identidad rendirle culto a todo lo que oliera a nuevo y a sofisticado… …Sin duda uno de los factores que propició que el movimiento Mod se extendiera fue que la generación de adolescentes que lo formaba vivía un momento de bonanza económica sin precedentes en Inglaterra… … A los rockers la moda les traía sin cuidado y aunque por su deslustrada apariencia ser los malos de la película (se les negaba por sus pintas la entrada en muchos pubs y salas de baile) en el fondo eran mucho más amables de lo que su imagen podía sugerir… …A los Rockers no les gustaban Los Mods y a los Mods no les gustaban los Rockers, la antipatía mutua estaba muy clara y lejos de obviarse estas dos tribus se buscaron" en "Mods vs Rockers" consultado el 29 de septiembre de 2016 en la siguiente dirección web [http://www.kmceromt.com/ADTRockerMods.html]

[13] L.L., Carlos y Carmen A.C. *Punk. Un movimiento contra cultural*. (Versión digital del físico en 1998). España, Valladolid, Ambreenlacintura, 12 de marzo de 2011. Pág 11. Consultada el 29 de Septiembre de 2016 en la siguiente dirección: [http://www.lapaginadenadie.com/87804/PUNK_unmovimientocontracultural.pdf]

En este panorama, los jóvenes londinenses, muchos de de clase marginal se vieron atraídos por los sonidos crudos y rebeldes de la naciente subcultura del punk rock. Además, no necesariamente se necesitaba saber de música o tener estudios formales para crear una banda con voz, guitarra, bajo y batería; sólo una conciencia de clase, una vestimenta con pantalón de cuero, camiseta rasgada, peinado multicolor encrestado, piercings en manos y rostro. Estos jóvenes punk´s estaban en contra de los chicos *mods* y los *rockers*, crearon una afrenta a su ideología con sus letras, donde exponían su sentir en contra del sistema capitalista que imperaba. No obstante, para Norteamérica también el punk tuvo su génesis y así se detalla:

> En torno al momento en el que nace el punk hay dos posturas: en New York en el 76 o en Inglaterra en el 77. En realidad, la paternidad del movimiento no es un verdadero problema, ya que responde más al nacimiento del punk como estilo de música que como propuesta contracultural y renovadora. La diferencia es importante, primero fue música, una música que llevaba ya, en la forma de ser tocada y creada, un cambio. A partir de ese inicio como música, el punk se irá convirtiendo poco a poco en una de las propuestas de revolución social más coherentes y arrolladoras del último tercio del siglo XX: una propuesta revolucionaria en una época en la que parece que las revoluciones son imposibles.[14]

Durante la segunda mitad de la década de los setentas, el movimiento del punk rock tuvo claras repercusiones, sus íconos más representativos fueron The Sex Pistols nacidos como banda en 1975. Dos años más tarde, al mando del

---

[14] *Ibídem.* Pág. 9.

empresario Malcolm Mclaren los catapultó a la fama mundial. Con ella se cimentó la representación visual del "estilo punk" que se mantiene hasta nuestros días.

Un año antes también surgen en los barrios de Forest Hills (distrito de Queens) Nueva York, The Ramones cuyo estilo bastante similar en composición y letras a Los Sex Pistols, marcaron las dos caras de la misma moneda: un concepto de actitud y perspectiva acerca de crear música punk con riffs sencillos pero de gran magnitud sonora y empática con sus escuchas. A este caso, el crítico de música inglés Simon Reynolds apunta al respecto:

> Hacia el verano de 1977, el punk se había convertido en una parodia de sí mismo. Muchos de los integrantes originales del movimiento sentían que algo cargado de posibilidades y de múltiples alternativas había degenerado en mera fórmula comercial. O peor aún, había demostrado ser una inyección rejuvenecedora para la industria musical establecida que los punks habían tenido la esperanza de derrocar.
>
> Fue en este momento cuando empezó a fracturarse la frágil unidad que el punk había forjado entre chicos de procedencia obrera y bohemios *arty* de clase media. De un lado quedaron los "punks verdaderos", populistas (que, después, habrían de evolucionar hacia los movimientos Oi¡ y hardcore), que creían que la música debía mantenerse accesible y sin pretensiones, como para seguir cumpliendo su rol de vocera de la rabia de las calles. Del otro lado estaba la vanguardia que habría de conocerse como el postpunk, que encontró en 1977 no un retorno al rock crudo, sino la oportunidad de establecer una ruptura con la tradición.[15]

Mientras esta distinción surgía en el plano musical que se había desarrollado en el punk rock. Para la escena mexicana y en especial, para entender cómo este

---

[15] Simon Reynolds. *Post punk. Romper todo y empezar de nuevo*. Argentina, Caja Negra Editora, 2013. Pág. 19.

estandarte ideológico pudo haber tenido una repercusión similar en las zonas marginales de la zona metropolitana a inicios de los ochenta, se tiene por un extremo, la clara efervescencia de grupos al margen de la censura priísta donde Torres Medina apunta:

> En esos años el movimiento punk hacía acto de presencia, y con él los grupos de la colonia de San Felipe: Psicosis, Descontrol, El Desorden Público. Durante los ochenta surgieron también grupos como los Punk Roker´s, los Atomics, los Punkers, Rebeld´ Punk, Amaya Ltd, los Atackers, los Rompe-Cabezas, El Eclipse, los Yap´s (1982), Energía, Xenofobia (1983), el Colectivo A (con la A de Anarquía), Infectados, abotage, Rabia Proletaria, Remanencia, Orgía de Puercos, Los cábulas del Desmadre, Seminario, Asco Social, Generación Muerta, Arteria, Holocausto Nuclear, Emergencia, Acrata, ZAZ, Enfermedad Mental, Los Deformes, Etreum, Miseria 89 y muchos tantos más.[16]

Bajo este panorama los jóvenes se aglutinaron entorno a la herencia del punk rock, principalmente las clases trabajadoras que poblaban la zona del Estado de México como la periferia de la capital. Este género musical cultivó fervientes seguidores, desde el punk rock con letras en inglés, que muchos no entendían salvo los que habían trabajado en Estados Unidos y que traían casettes y Lp´s con grupos musicales desconocidos, quienes los compartían con los más jóvenes y recién convertidos punk´s. A su vez, el punk mexicano hizo empatía en estos chicos por sus ideas que expresaban las letras, así las bandas mexicanas con la crudeza de sus riffs, pronto empezaron a compartirse entre los amigos del barrio. También esto se emparentaba con su afición por la consciencia social que iba en contra del sistema. Aquí asimilaron el punk, tal vez sin una ideología clara pero

[16] Violeta Torres. *Loc cit.* Pág. 146.

con una rebeldía fortuita. Los chicos con estudios truncos se vuelven punk, producto de su pobreza como por su ignorancia cuya reacción se entiende por la crisis que estaban viviendo en la época.

Pronto convocaron al unísono el crear bandas y trasnochar drogándose, pelear por territorios contiguos para ganar dinero, ir a fiestas y luchar por el amor de alguna chica en cuestión. En resumen, la era de vestirse al puro estilo punk que veían en las portadas de los discos, con ropa vieja sacada de basureros como el Bordo de Xochiaca emulando el estilo de los íconos ingleses.

Es entonces cuando la actitud rebelde se vuelve una repetida criminalidad, los jóvenes provenientes de hogares disfuncionales traen el estigma de la censura y satanización de los medios de comunicación. En este contexto nace el Colectivo de Los Mierdas Punk. Éstos surgen bajo el ideal del movimiento del punk rock que los define, como otros tantos grupos pandilleriles de la época. Aquí tenemos el punto de encuentro entre la música, la juventud y el cine documental tema que me compete profundizar en esta investigación.

4.1 Ciudad Neza: el colectivo de Los Mierdas Punk

Ciudad Nezahualcóyotl forma parte de uno de los municipios más emblemáticos del Estado de México, nace y se reproduce a mitad del siglo XX y en palabras del poeta zapoteca Macario Matos, citado en las siguientes líneas por Primo Hernández, explica su sentir acerca del nacimiento de la ciudad:

> Una columna de oaxaqueños de los primeros tiempos de las cimentaciones de Netzahualcóyotl, se estacionaron allá en el viejo

> polvo y lodo. Allí han muerto los abuelos, chaparritos morenos feos y barrigones, crecieron los padres, hijos y nietos y choznoz.[17]

En esta zona árida de amplias hectáreas de lodo y polvo los pobladores de ciudad Nezahualcóyolt transformaron su herencia de migrantes en una mancha urbana con una creciente explosión demográfica para finales de los años setentas. Se asentaron con la premisa de poseer "casa propia" a bajo costo, donde mucha de la población trabajaba en las fábricas aledañas o en oficios varios ganando el salario mínimo:

> La Madre de todas las ciudades había criado, amantado y fortalecido el capital especulativo de las inmobiliarias que de alguna manera se habían repartido las tierras disponibles del oriente del Distrito Federal y que habían fijado un costo muy por encima de las posibilidades económicas de los últimos inmigrantes de los estados de la república mexicana que seguían llegando a la capital. Se calculaba en 1930 la población era de un millón de habitantes; de dos millones en 1940; tres en 1950 y cuatro para 1960, la mayoría de ellos ocupados en trabajos pagados con salario mínimo o menos.
> De esta manera la ocupación de las tierras del desecado lago de Texcoco se hace perentoria, urgente necesaria. Desde 1917 la oferta por hectárea había sido modificada sin que ello motivara a los compradores. Ahora las condiciones estaban dadas: tierras compradas a bajo precio para revenderse a precios accesibles a obreros, empleados y comerciantes de bajos recursos económicos. Era un plan con maña: bajo costo, muchos compradores; muchos colonos asentados, oportunidad para elevar el precio de los lotes a vender.[18]

---

[17] Primo Hernández. "Los primeros pobladores" en *Nezahualcóyoltl a 50 años de esfuerzo compartido.* Coordinadores editoriales Germán Aréchiga Torres, Emilio Alvarado Guevara y otros. México, Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal, Secretaria de Educación del Gobierno del Estado de México, 2012. Págs. 67 y 68.
[18] *Ibídem*. Pág. 71.

Los años ochenta llegaban, arrastraban una devaluación del peso que obligó a muchas familias de escasos recursos, a padecer una situación que los alejaba de progresar. Bajo este esquema económico, la juventud asidua al punk rock veía en la nueva urbe del Distrito Federal un mundo donde pasearse y delinquir, acaso pelear con más chicos como ellos y acudir a las tocadas de la capital:

> En 1979, cuando la ciudad de México materialmente se desvanecía por una modernización urbana derivada de la construcción de los ejes viales, al interior de las aisladas colonias y barrios populares periféricos, la primera generación de adolescentes netamente urbanos rayaban las paredes suburbanas para demarcar territorios y llamar la atención ante su paupérrima situación social. Dicho estallido juvenil fue escenificado masivamente por cientos de pandillas juveniles en la submetrópoli defeña.[19]

Bajo este cambio de interacción social, se conformaban muchos "colectivos" donde la idea de pertenecer a una agrupación también definía su estatus social entre los demás jóvenes, en este sentido Santiago Gaytán señala:

> En suma, en las primeras experiencias colectivas suburbanas, la agrupación en colectivos respondía a la necesidad de sus miembros por fugarse de las clasificaciones que les imponía el orden social. Pero al mismo tiempo, el miembro del colectivo-fanzine, del colectivo banda de música o del colectivo a secas, se identificaba con una serie de significados ideológicos, estéticos y éticos, los cuales encontraban en los manifiestos, crónicas, poemas, collages o ejecuciones musicales, auténticos vehículos de comunicación horizontal. El colectivo significaba

[19] Gaytán Santiago, Pablo. "Colectivo contra(culturales) submetropolitanos (1982-2007) en Revista Tramas 31. México, UAM, Xochimilco, 2009. Pág. 187. Consultado en la dirección web el 2 octubre de 2016 [http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2009/no31/8.pdf].

> participar de un proceso en donde el sujeto se transformaba de manera múltiple en el devenir existencial, social, ético y estético; el miembro del colectivo era lo que ella misma en oposición a un orden social opresivo.
> Sus nombres definían por sí mismos a los colectivos: Colectivo A, Chavas Activas Punks (chaps), Punks Nevers Died (pnd), Los Mierdas Punks (mp); así como las bandas de ruido punk: Histeria, Caos subterráneo, Muerte En La Industria (meli), Secta Suicida Siglo 20 (ss20), Colectivo Caótico, Masacre 68, Atoxxxico.
> En suma, esta primera oleada de jóvenes netamente urbanos, quienes se apropiaron de los significados estéticos, políticos y organizativos del movimiento punk internacional, abrieron las grietas urbanas para navegar colectivamente a ritmos de slam, lanzando mensajes a través de fanzines producidos bajo la premisa anarquista del "¡hazlo tú mismo!"[20]

Cabe recordar que en los inicios de los ochenta a casi cinco años en el poder, el presidente José López Portillo arrastraba el estigma de Luis Echeverría con la matanza de Corpus Christi o "El halconazo" de junio de 1971. Entonces su nueva política por tener aceptación entre los ciudadanos consistió en encarcelar a varios círculos de corrupción del anterior gobierno y así, renovar la calidad moral del Priísmo. Sin embargo, también atrajo mucho gasto público en entidades gubernamentales y exceso de burocracia. En 1982 se nacionaliza la banca y uno de los objetivos era culpar a los banqueros de dicha desestabilización financiera. Con ello viene la transición de gobierno y esta crisis contribuye a precarizar la economía del país, al respecto Luis Aboites señala

> Desde mayo de 1981 el precio del petróleo comenzó a disminuir, al tiempo que se elevaban las tasas de interés. Con menos ingresos y

[20] *Ibídem*. Pág. 190 y 191.

> mayores gastos por los intereses de la deuda, la situación de las finanzas se hizo insostenible. En agosto de 1982 el secretario de Hacienda reconoció la quiebra de la economía mexicana y anuncio la suspensión de la posible suspensión de pagos a acreedores extranjeros. Los especuladores, pero también algunos ahorradores que buscaban proteger su patrimonio, sacaron del país grandes cantidades de dólares y elevaron el precio de esa moneda de 26 a 70 pesos. La inflación casi llego al 100%. En ese contexto crítico el 1 de septiembre de 1982 el presidente de la República anunció la expropiación de la banca. Algunos aplaudieron, pero distó de atraer el apoyo generalizado de la población. Al contrario, la desconfianza respecto al grupo gobernante era inocultable.[21]

Con una evidente precariedad para la población de la zona metropolitana, crecen la falta de oportunidades y el auto-empleo contribuye a la proliferación del comercio ambulante. Surgen focos rojos que abonan a la delincuencia en algunas zonas de la capital, pretexto que le sirvió a la policía para continuar reprimiendo a los jóvenes.

En este contexto nace el colectivo de Los mierdas punk, aquí Maritza Urtega señala que la formación de esta banda aparece a finales de los años setenta e inicios de los ochenta en el Estado de México y que apenas contaba con doce integrantes.[22] Con el tiempo sus gustos musicales estaban entre lo hippie y lo rockero lo que cobro fuerza entre las generaciones más jóvenes, al mismo tiempo, tuvieron de amigos a otra banda pionera de Neza, "Los Rotos". Su nombre se

---

[21] Luis Aboites Aguilar. "El último tramo. 1929-2000" en *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada.* Pablo Escalante, Bernardo García y otros. México, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal, Colegio de México, 2008. Págs. 520 y 521.

[22] Maritza Urteaga Castro. "Identidad, cultura y afectividad juvenil en los jóvenes punk mexicanos" en *Aproximaciones a la diversidad juvenil*. Compilador Gabriel Medina Carrasco. México, El Colegio de México, 2000. Págs. 203 a 247.

adjudica a el Benjas, un fundador de la banda, quién menciona que un niño que siempre andaba con ellos le decían el "Mierda" y esto fue motivo para que se nombraran así; en otro caso en sus asiduas reuniones platicaban entre ellos sobre cómo debían llamarse y después de varios motes como "los Vomitados, los Gargajos o los Gallos" terminaron por ponerse "Los Mierdas Punk"; además señala Arteaga que como los veían vestirse de ropa vieja del basurero su facha contribuyo a que les llamaran de esa forma.

Para fines de los setenta, este grupo de jóvenes (junto a los de la capital) fueron parte de un cambio en la concepción de la juventud contemporánea. Considero que la urbanización mutó sus costumbres y sus aficiones culturales, lo que llevo a la música punk a convertirse en un posible refugio. Además contribuyo a convertirse en un estandarte representativo de esta generación. Éstos se acoplaron a una modernidad recogiendo el movimiento británico cuya reacción caló hondo en varios grupos pandilleriles.

Esto causó una gran oleada de varios colectivos, no sólo en el estado de México sino en la capital, muchos producto de la ociosidad de adolescentes (algunos politizados) que no iban a la escuela y que consecuentó una rebeldía contra un sistema que los oprimía. Como hemos señalado esta "emancipación social" es posible que se haya nutrido de la disfunción familiar, lo que favoreció la creación de pandillas quienes compartían la música de "Los Ramones" y "Los Sex Pistols" cuya facha les causó interés entre los amigos del barrio. Poco a poco, la imitación de muchos jóvenes desarrolló una expansión de Los Mierdas Punk para los primeros años de los ochenta, en este caso Maritza Urteaga detalla:

> Durante esta época la banda creció de una manera impresionante llegando a ser, según el Mito Mierda, entre 500 y 600. Ella se expandió principalmente entre los chavitos que recién salían a "rolarla", los cuales se identificaban con la espectacularidad de sus conductas transgresoras. Entre 1982 y 1985 tuvieron tres "generaciones" de miembros. Los Mierdas definen como "generación" cada nuevo reclutamiento de chavos y chavas en tanto sus miembros se conocen y vivencian intensamente experiencias en conjunto que los marcan como "generación". La segunda generación se forma hacia 1982 y está compuesta por los integrantes "originales" de Los Reyes, más 40 o 50 miembros de la banda de Los Rotos. A la generación del 83 la marcan dos lugares que sirven de puntos de encuentro y desmadre, el Consejo y la Clínica 75, llegando a ser 250 los miembros; y la cuarta se produce entre 1984 y 1985, cuando los Mierdas llegan a su apogeo como banda en Neza, con 500/600 miembros que se dividen organizativamente "por sectores" según las Colonias en las que viven sus miembros, dándose cuenta que la banda estaba distribuida en todo Neza: en Las Águilas, Los Reyes-La Paz, Villada, Sor Juana, Esperanza, San Juan, Lago Azul, la Pirules, el Palmar, y que su dominio llegaba a la Aragon e Iztapalapa (en el D. F.).[23]

Con esta etapa los colectivos surgidos de este movimiento iban madurando, además de la música punk, la lectura de los *fanzines* que se compartían y muchos que éstos crearon, venían de la creciente contracultura que se leía en los fanzines de otras partes del mundo. Esto les hizo ver la fuerza cultural que existía en estas publicaciones hechas por ellos mismos. Las cuales cimentaron un poder de lucha donde se vinculaba la ideología de paz, que los grupos hippies pregonaban en los setenta. No obstante, la colectividad los unió con muchos artistas de diversas

[23] *Ibídem*. Pág. 210.

disciplinas (arte, fotografía, video, pintura) afirma Maritza Urteaga. Este vínculo artístico con la sociedad transformó su lucha, ahora por un trabajo de conciencia social. Aquí el terremoto del 19 y 20 de septiembre de 1985 los hizo convertirse en una fuerza de muchos colectivos, la cual, apoyó a los damnificados de la catástrofe y consolidó, por un tiempo, una reinserción a la sociedad de los colectivos punk conformándose de esta manera:

> Las Bandas Unidas de Neza contra la Tira fueron la segunda acción social de los MP que respondió a una idea ética comunitaria nacida en la proximidad con quienes compartían un mismo territorio (las bandas) y una misma situación (la opresión y represión de la policía del Estado). Este experimento organizativo hizo posible un espacio de convivencia pacífica entre las bandas durante dos años aproximadamente. Las BUN lograron avanzar en crear conciencia sobre los derechos humanos entre los chavos banda, organizando brigadas antitiras (BAT) y círculos de estudio. El sustrato de su éxito estuvo en la función reeducadora que los miembros de la BUN ejercieron para remplazar patrones de comportamiento y actitudes agresivas valorizadas en la banda como positivas (romper las negociaciones y salirse del convivio) por otras (con darse chance de escuchar, por ejemplo).[24]

En resumen, durante inicios de los años ochenta surge el interés de los realizadores Gregorio Rocha y Sarah Minter para la producción de *Sábado de Mierda* y *Nadie es Inocente*, dirigidas respectivamente. Estrenadas entre 1986 y 1988, durante los años previos los cineastas tuvieron una convivencia importante con el colectivo y sus miembros, la cual fue madurando en los rodajes cuya metodología mezcla el documental y la ficción, así se incluyó la participación de

[24] *Ibídem.* Pág.

Los Mierdas Punk como de otros colectivos para darle vida a su relato cinematográfico. Gracias a ese método de trabajo fílmico que revisaremos a profundidad, los filmes mencionados aspiraron a representar la cotidianeidad que estos jóvenes tuvieron en ese momento. El poder testimonial de estas películas es emblemático, pues ofrece un ejemplo del poder del cine documental para mostrar realidades sociales cuyos aspectos formales y temáticos los veremos a profundidad en el siguiente capítulo.

5.1 Fin del siglo XX: el rock mexicano se transforma

La transición de siglo tuvo varios sucesos importantes en la ciudad de México ya que mientras el punk se venía desvaneciendo y transformando con sus nuevos seguidores, también llegaron nuevos bríos musicales a la escena nacional. Sin embargo, para entender un poco cómo resulta la génesis del rock tsotsil, nuestro segundo tema a analizar en esta investigación, se realiza un breve recuento de los sucesos más importantes que dieron pie a una nueva conformación de la escena musical dentro de la capital mexicana.

Del escenario del rock surge una oleada de nuevos músicos que para finales de los ochenta, inaugurarían un nuevo escalón en la escena de la música rock en México. Aunado al *boom* mediático que provoco la mercadotecnia del “Rock en tu idioma” muchas bandas adquirieron trascendencia como Los Caifanes, La Maldita Vecindad y los hijos del Quinto Patio, Café Tacuba, Fobia, Neón, Ritmo Peligroso, Kenny y los Eléctricos, Coda, entre muchos otros que vivieron al margen de este movimiento mercadológico. Si bien se vio en esta escena un cambio, de la satanización del rock que tuvo tras el festival de Ávandaro a la inclusión de la

industria musical mexicana. Con esto surge la manipulación mediática de la empresa BMG Ariola que conjuntó a músicos mexicanos con los españoles: Nacha Pop, Miguel Ríos, La Unión, Danza Invisible. También se unieron los argentinos Miguel Mateos, Soda Stereo, Enanitos Verdes, Charly García. Así esta discográfica llevaría su marketing musical marcando una época del resurgimiento del rock en español, según su ideología de negocios, durante los primeros cinco años de los noventa.

Es posible que muchos escuchas se identificaron con esta nueva ola de rock, y otros dejaron de lado el pop que pregonó Televisa durante esos años con grupos infantilizados y frívolos como Timbiriche, Menudo, Parchis, Luis Miguel y, más tarde con Flans, Pandora y Fey etcétera. No obstante, este *boom* del nuevo rock mexicano también aleccionó a los medios de comunicación a asimilar esta escena como un "fenómeno masivo", esta tendencia musical se transformó en mera mercancía de consumo, generadora de dividendos tanto por venta de discos y difusión de videoclips que empezaron a circular por la cadena latinoamericana de MTV channel y después por su similar de Televisa: Telehit. Al respecto Violeta Torres señala:

> 1988 fue el año del boom del rockmex, rock mexicano o rock nacional, nacido, curiosamente, en el año en el que el gobierno salinista asumió el poder: tremendas coincidencias del tiempo; el rockmex retomó las propuestas de los poperos hispanos y argentinos para adecuarlas a nuestro medio… …En ese año, espacio 59 y la empresa disquera Ariola, organizaron la final del concurso "Rock en tu idioma". Por razones políticas y campañas electorales, la sede cambió varias veces, primero fuel el Anfiteatro Ángela Peralta, luego el parque Naucalli y finalmente se realizó, sin asistencia del público,

> en un pequeño salón del piso 37 del Hotel de México… [años más tarde] …En 1992 se empezaron a generar talleres de análisis sobre el rock, sus corrientes y desarrollo en el Museo del Chopo y también se abrieron espacios para el rock contestatario. La Alameda Central, frente al palacio de Bellas Artes, sirvió de foro alternativo para grupos de rock que promovía el Centro de Experimentación Teatral y Artística (CLETA). Los conciertos se empezaron a promocionar cada domingo, con una manta del Che Guevara.
>
> En enero de 1993 se organizaron muchos festivales de rock en deportivos y se abrieron los foros para el rock en la Delegación Coyoacán, al aire libre, en el parque central y en el foro del Parque de la Juventud Frida Kahlo. Al mismo tiempo, llegó la avalancha de conciertos masivos de rock internacional que se presentaron en el Auditorio Nacional y en el Palacio de los Deportes. Fueron los tiempos de discusión sobre el Tratado de Libre Comercio (NAFTA, con sus siglas en inglés).[25]

Si bien, la “nueva escena del rock mexicano” tuvo gran fuerza mediática que enfilo a muchos escuchas y cosecharían fieles seguidores a finales del siglo XX. Así durante los noventa causaron un gran impacto en la nueva generación de jóvenes, quienes evolucionaban al avance de la tecnología digital y el internet. Entonces nacen las primeras plataformas de música en la red con Myspace, y luego del primer lustro de esta década, surgen las redes sociales con Facebook y Youtube. A partir de aquí crecen las nuevas vías de comunicación y difusión de grupos musicales alrededor del mundo.

Para finales de los noventa, Los Caifanes se habían convertido en la emblemática agrupación de rock mexicano y en 1995 anunciaron su separación tras continuas fricciones dentro de su alineación. A la par, el grupo Café Tacuba

[25] Violeta Torres Medina. *Loc cit.* Págs. 148 y 150.

había logrado dominar el panorama musical, afirman Ramón Garibaldo y Mario Bahena, quienes lograron mezclar las expresiones rurales, los corridos, la cumbia como el funk y los sonidos industriales en su propuesta musical. Además que rescataron la literatura de autores como Juan Rulfo y José Emilio Pacheco para crear canciones con una marcada tradición mexicana.

Se considera que para los jóvenes mexicanos que incursionan en la escena del rock estas influencias musicales se masifican en diversos puntos de la república y se verán consagradas a lo largo de esta década. En especial, para el Rock tsotsil herencia de un particular híbrido cultural e ideológico para el rock mexicano contemporáneo.

6.1 Rock tsotsil[26] y la nueva ola de músicos indígenas

A finales de los noventa, en la contienda presidencial se enfrentaban Francisco Labastida del Partido Revolucionario Institucional (PRI), con Cuauhtémoc Cárdenas del Partido de la Revolución Democrática (PRD) y Vicente Fox del Partido de Acción Nacional (PAN). La sociedad mexicana decidió la alternancia política con el candidato de Acción Nacional, surge un cambio de régimen político. No obstante, la desigualdad social crece y arrastra la devaluación de 1994 producto de las políticas económicas del país que no logran aminorar la desestabilidad económica. Además estalla la huelga de la UNAM el 15 de marzo de 1999 producto del plan del entonces Rector Francisco Barnés de Castro, quien

[26] Acorde a la Academia de la Lengua Mexicana tanto escribir tsotsil ó tzotzil, con “s” o “z” ambas palabras son las únicas y válidas para referirse a esta lengua y cultura maya. Para mayor información revisar el siguiente link consultado el 20 de octubre de 2016 [http://www.academia.org.mx/espin/Detalle?id=88]

pedía modificar el Reglamento General de Pagos de la Universidad para hacerlas obligatorias. Conflicto que polarizó a diversos sectores de la sociedad como de círculos académicos, políticos y religiosos. Esta situación se extendió hasta finales de abril del año siguiente, donde finaliza con la entrada de la Policía Federal Preventiva a Ciudad Universitaria desalojando a muchos alumnos y grupos porriles de las facultades tomadas por el llamado “Consejo General de Huelga”, dejando a una Universidad con mala reputación ante la sociedad y con retrasos académicos de alumnos y recién egresados.[27]

El escenario musical se prepara para el nacimiento del rock tsotsil, que surge principalmente de grupos provenientes de los Altos de Chiapas. En las siguientes líneas escribe Aboites sobre el contexto económico y político que se vivía en aquella época:

> En 2000, con una población de 97.5 millones de habitantes, cinco veces más que en 1930, México era el undécimo país más poblado del mundo. Algunos datos mostraban un mejoramiento en la situación social: la esperanza de vida llego a los setenta y cinco años, cuando en 1930 era treinta y seis años… …desde 1984 la desigualdad social se había acrecentado, favoreciendo al estrato social más rico. Como contraparte, más de la mitad de la población, según las cuentas del gobierno, o casi dos tercios de la población, según algunos académicos, podía considerarse pobre.
>
> Las elecciones presidenciales 2000 tuvieron lugar en un escenario caracterizado por una inseguridad que parecía vinculada a la

[27] Al respecto la tesis de licenciatura en Ciencias políticas y administración pública escrita por Nahúm Pérez Monroy: “El movimiento estudiantil del CGH (1999 -2000): lucha de tendencias y defensa de la universidad pública”, ofrece una perspectiva interesante sobre dicho conflicto. Véase en el siguiente link: [http://132.248.9.195/ptd2013/enero/300105764/300105764.pdf] consultado el 30 de marzo de 2018.

> corrupción institucional, con escándalos de fraudes bancarios y delitos "de cuello blanco", con una economía que crecía a tasas muy bajas, un desempleo que no cedía, y con salarios cuya capacidad adquisitiva había descendido 73% desde 1976 ...
>
> … En la noche del 2 de julio del 2000, para asombro de propios y extraños, el IFE y el presidente de la república anunciaron el triunfo de Fox. La esperanza se depositaba en un carismático personaje que había abandonado el mundo empresarial para ingresar a la vida política. Fox atrajo votos de distintos grupos de ciudadanos. Que la mayor parte de la población deseaba un cambio de régimen político era evidente, pero también lo era que no confiaban del todo en Fox. Así lo mostro el hecho de que el PAN no alcanzara ni por asomo la mayoría del Congreso de la Unión. De cualquier modo, el triunfo del candidato opositor descabezaba el arreglo político surgido a raíz de la crisis provocada por el asesinato de Obregón en 1928, pues quedaba atrás la etapa del partido oficial y su vínculo con el presidente de la República en turno.[28]

Aboites reflexiona sobre las circunstancias en la transición al siglo XXI. Sin embargo, ante el entorno que se vivía en el país, el surgimiento del rock Tsotsil como movimiento musical aparece durante la primera mitad de los años dos miles. No obstante, tiempo atrás su génesis se verá emparentada con el levantamiento de armas del ejército del (EZLN) Ejército Zapatista de Liberación Nacional durante 1994 y con el nacimiento del grupo Zak Tzevul[29] quienes no estuvieron involucrados en la lucha social como sí se implicaron otros grupos en aquel

[28] Luis Aboites Aguilar. *Ibídem*. Págs. 535 y 537.
[29] Grupo fundado en 1996 por los hermanos Damián y Enrique Martínez, de herencia zapoteca y situados en los Altos de Chiapas en Zinacantán. Su nombre proveniente del idioma tzotzil significa "relámpago", fueron los pioneros en combinar el rock con sus tradiciones musicales indígenas con el propósito de establecer su música y su cosmovisión indígena lejos de la discriminación. Para mayor detalle el siguiente artículo "La filosofía de "Zak Tzevul", rock en tzotzil" por Roberto Ponce consultado el 20 de octubre de 2016 [http://www.proceso.com.mx/273579/la-filosofia-de-sak-tzevul-rock-en-tzotzil]

momento como Santa Sabina, Caifanes, La Maldita Vecindad y los hijos del Quinto Patio, Molotov entre muchos otros. Zak Tzevul nace para crear música amalgamando la herencia musical extranjera con sus raíces indígenas que darían fe a un movimiento musical, que con los años se consolidaría en su trayectoria con múltiples conciertos alrededor del mundo y que serían el parte aguas para las generaciones más jóvenes como Vayijel.

Es importante recalcar, que sería imposible mencionar las diversas corrientes del rock que surgieron con la transición de siglo en la escena nacional, no obstante serán referenciadas a medida que nos ayuden a entender la génesis del rock proveniente de los Altos de Chiapas.

Sin embargo, antes de desarrollar nuestro último apartado, es pertinente aclarar algunas reflexiones sobre el término cuando se habla de “rock tsotsil” o “rock indígena”. Al hablar de este subgénero del rock mexicano, remite a la interpretación musicológica o antropológica pero para esta investigación, lo que interesa es abordarlo desde la perspectiva del documentalista y su trabajo cinematográfico. Luego entonces considerar al rock tocado por indígenas (que principalmente cantan en su lengua materna) es pensar en una lucha constante contra la discriminación dentro de la escena. Las bandas tsotsiles aspiran por una igualdad de condiciones ante un difícil panorama, sobre todo para tocar en los mismos lugares como el resto de los grupos que compiten en la actualidad; aunque es un problema complejo este tema no se tocará en esta investigación. Finalmente se abordará la importancia de la labor del cine documental como un medio de difusión sobre este subgénero musical y sus protagonistas. Además que sirve como un puente de reconocimiento para aminorar la discriminación existente

en la sociedad mexicana. Pienso que los escuchas de esta tendencia musical, se encuentran activos y creciendo en las redes sociales. Dentro las vías independientes de distribución cinematográfica existe un mayor público que conquistar, sobre todo en este tipo de temas que son poco tratados.

En otro orden de ideas, señala el investigador Luis Fernando Bolaños que al referenciar este género musical como si fuera un "aparte" dentro del rock nacional, sería como si se hablara de la emblemática banda de Pink Floyd como si fuese un "rock progresivo étnico inglés" lo cual no se hace y, para el rock tsotsil lo extraordinario reside en lo indígena con el rock, al mal llamarle "rock étnico" o "rock folklórico":

> …como si se tratara de insinuar que el rock es patrimonio exclusivo del mundo occidental y que estos jóvenes están instalados en un integracionismo musical que enarbola la bandera étnica tanto para compartir su identidad a través de las canciones como para transformarla con la influencia de las industrias culturales.[30]

En este sentido, es necesario considerar que la adopción de la terminología de "rock tsotsil" posee sus contradicciones de índole casi peyorativa según Bolaños, pues marca un acercamiento occidental cuya analogía lo aparta del resto de los grupos de rock. Esto obedece a una ideología malinchista y discriminadora, al no considerarse dentro de la generalidad de rock independiente que surge en los últimos años con el rock mexicano. No obstante, el término "rock tsotsil" nos sirve

---

[30] Luis Fernando Bolaños. "El rock tsotsil. Estereotipos sobre otro modo de hacer música" en *Espacio I+D. Innovación y Desarrollo*. Revista Digital de la Universidad Autónoma de Chiapas. Vol. 2, núm. 3, 2012. Consultado en el siguiente link el 17 de octubre de 2016 [http://espacioimasd.unach.mx/articulos/num3/pdf/articulo_rock_tsotsil.pdf] . Pág. 3.

de igual manera para referenciarnos dentro del análisis cinematográfico de los documentales como una herramienta metodológica y no como un mote discriminador. Finalmente, a este caso Bolaños añade:

> En este sentido, el problema de la definición del rock indígena es de fronteras culturales y la otredad científica en su afán de describir y explicar al objeto de estudio bajo toneladas de premisas teóricas y arbitrariedades metodológicas, aunadas a su particular percepción del rock como patrimonio occidental, soslayan que están ante un modo distinto de hacer música, con su propio estilo, su propia musicalización, su propia afinación (cuando se emplean instrumentos tradicionales) e incluso sus propios públicos y espacios.[31]

Es importante reiterar que el rock indígena o “rock tsotsil” obedece a una corriente musical que se resiste a permanecer bajo la discriminación de la sociedad actual. Su naturaleza se nutre de la influencia extranjera, donde su sonido mezcla las raíces indígenas con ritmos occidentales para expresar una propuesta musical, que busca establecerse en un mundo global. En cierto sentido, el rock manifiesta la diversidad cultural de una sociedad y de una nación. Aunado al estandarte cultural que hace Zak Tzevul, años más tarde surgen bandas originarias de Zinacantán: Lumaltok y Vayijel. Ellos consolidarían un movimiento que trata de crecer entre las diversas manifestaciones musicales que surgen en la actualidad en México. En este orden de ideas el líder y fundador de Zak Tzevul rememora en el artículo de Guillermo Rivera:

> Asumirse sólo como indígena es una actitud fascista. Significa marcar diferencias. En México existen las culturas indígena,

[31] *Ibídem.* Pág. 4.

> española y negra, pero también hay musulmanes, japoneses, hindúes. ¿Cómo es posible que el país, a nivel mundial, sea representado por el mariachi, cuando hay tarahumaras, huicholes, tzotziles? Nuestra historia no nos limita a ser indígena o mestizo.[32]

6.1.2 Vayijel: el espíritu animal

Lumaltok[33] como Vayijel son grupos pioneros tras Zak Tevul que nacen durante los primeros años de los dos miles, estos jóvenes sintieron la necesidad de encontrar una identidad conforme a sus inquietudes y a la sociedad contemporánea. La música fue su vía de expresión donde cultivan sus raíces indígenas e incorporan a su creatividad sonora las diversas influencias extranjeras en el rock y el heavy metal.

En el caso de Vayijel, su nombre obedece a la traducción del maya-tsotsil que significa "el espíritu animal compañero", el cual hace referencia a la idea que todo habitante de San Juan Chamula nace con hasta tres "Vayijeles", el cual, se aloja en el monte y del que nunca sabes cómo es pero que resguarda tu espíritu hasta que mueres. De aquí retoman su nombre e inicia su proyecto musical.[34]

Se consolidan en 2005 abonando a su juventud la rebeldía de tocar "rock" en un entorno muy tradicionalista donde las costumbres y su cultura arraigada no eran

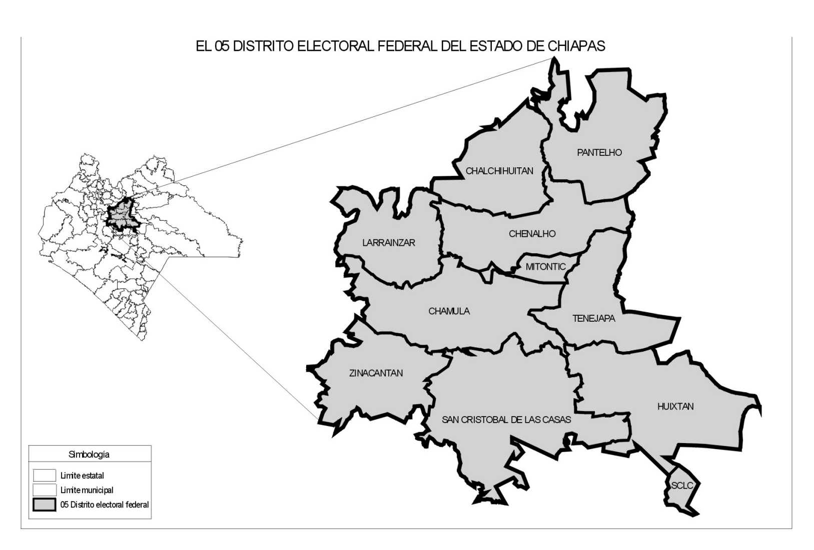
---

[32] Guillermo Rivera. "Rock tzotzil en la postura de Zak Tzevul" en *Emeequis.* México, 1 junio de 2015. Pág. 57.

[33] Originarios de Zinacantán, Chiapas nacen en la misma época que Vayijel cerca del año 2005. Lumaltok es un vocablo compuesto por las raíces "lumal" que significa tierra y "tok, nube. Emula el momento en que baja la niebla al ras de la tierra en los Altos de Chiapas. Sus sonidos mezclan el rock clásico y psicodélico con el blues, aquí su música es semejante a *The Doors*, primer grupo que escuchan en cassette. Su nombre obedece a una reunión donde tras varios ejemplos fallidos, el bajista propone su nombre como una manera de enaltecer su origen indígena. Para mayor detalle consultar la excelente entrevista realizada por el programa Ruta de Escape."Rock tsotsil y la banda Lumaltok" en Rompeviento Tv [https://www.youtube.com/watch?v=Uc2ZSksWqgg]

[34] Flecha Xitlally y Antonio Reyes. *Vayijel: Prácticas comunicativas y construcción de identidades híbridas culturales*. Tesis para obtener el grado de comunicación. México, Universidad Autónoma de Chiapas, Mayo de 2011. Págs. 79 y 80.

las mejores audiencias para su naciente expresión musical: San Juan Chamula. Lugar que se encuentra ubicado a 2,300 metros sobre el nivel del mar y colinda con los municipios de San Cristóbal de las Casas, Zinacantan, Ixtapa, San Andrés Larraizar, Chanalhó, Tenejapa y Mitontic.



Municipios de Chiapas [35]

Su principal ingreso es la agricultura, aquí los investigadores Xitlally Flecha y Antonio Reyes añaden:

> El pueblo de San Juan Chamula ha enriquecido su cultura a través de los años sin embargo han preservado sus creencias, ritos y tradiciones implementadas por sus ancestros esto aún cuando en la última década el fenómeno de la migración ha impactado de manera considerable a su población sobre todo por problemas económicos y sociales.
>
> Si bien este conjunto de valores, creencias, tradiciones, instituciones y lenguaje que elabora y transmite la sociedad tsotsil, en su cultura representan ejes fundamentales que permiten su subsistencia en el contexto chiapaneco.

---

[35] INE. Mapa elaborado por Jaime Ramírez, Laboratorio de Sistemas de Información Geográfica. El Colegio de México. Consultado el 2 de abril de 2019 en el siguiente enlace [https://portalanterior.ine.mx/documentos/DECEYEC/vgn_ivestigacion/indigenas_y_elecciones_chiapas.htm]

> Al hablar de ejes nos referimos precisamente a elementos que integran la base de la sociedad en el municipio. Para los habitantes de San Juan Chamula existen tres piezas fundamentales que han permitido el florecimiento de su cultura y la socialización de sus individuos:
>
> a) Su sistema sociopolítico
> b) Sus creencias religiosas y su cosmogonía
> c) La preservación de sus ritos y costumbres (fiestas patronales, lengua, vestido, música, danza, etc.)
>
> Estos tres ejes en conjunto logran unificar a los individuos formando un grupo cohesionado que se niega al cambio y a la dominación hegemónica.[36]

Es en este contexto donde los jóvenes fundadores Manuel de Jesús y Oscar Fernando Gómez se unieron para explotar la idea de hacer rock, tras varios años aprendiendo a tocar los instrumentos musicales: la guitarra eléctrica, el bajo y la batería. Tras conocer a su actual manager Mayra Ibarra (para darle mayor seriedad a su proyecto) añaden a Eleuterio "Tello" Hernández y Juan Bautista Gómez para completar la alineación actual, señalan Xitlally y Antonio en su investigación.

A su concepto musical de sonidos pesados y riffs potentes, deciden incorporar la herencia oscura del heavy metal y el trash metal como recursos estílisticos. Mientras sus letras son cantadas en tsotsil se lee en ellas una referencia a la cosmovisión de las culturas mayas del Sur de México. Además su atuendo o vestimenta asemeja a los animales que pretenden ser sus "Vayijeles" quienes les resguardan en vida. El poder visual, cuando tocan en vivo, ejemplifica la

---

[36] *Ibídem.* Págs. 42 y 43.

representación en escenario donde una "ficción" de ellos mismos abona autenticidad a su música, al respecto Xitlally y Antonio añaden

> En primer lugar tenemos el *chuj*, parte esencial en la vestimenta de cualquier hombre habitante de Chamula, el negro y más sencillo es el que la agrupación usa debido a que ellos aún no han asumido ningún cargo tradicional que les permita usar otro tipo de vestimenta, en este aspecto de su cultura podemos observar el uso del vestido como parte de un lenguaje no verbal para dar a conocer sin decir palabra alguna, el estatus social de las personas.
>
> Así mismo para ellos el uso de vestimenta tradicional durante sus presentaciones en palabras de Tello (2011) "es como la identidad del pueblo, esta decisión la tomaron debido a que es una prenda que puede ser usada por cualquier persona; sin embargo Manuel (2011) comentó que "hay vestimentas que tú puedes usar y otras que no, por ejemplo hay personas que ya tienen un cargo, ya pasaron por un cargo usan otra vestimenta y yo como no tengo cargo si me la pongo, simplemente ahora sí estoy destruyendo la cultura".
>
> Ahora bien, además del *chuj* encontramos que los integrantes de Vayijel portan unas máscaras que representan la parte mística y de ficción en su concepto, podríamos interpretarlas como una representación del *Vayijel* de cada uno, sin embargo estaríamos cayendo en una incongruencia con lo que ellos creen, puesto que desde la cosmovisión chamula, uno nunca conoce a su *Vayijel*, ni sabe que animal es, para ellos se trata más bien de personajes de ciencia ficción.
>
> Dichas máscaras fueron creación de Mayra Ibarra manager de la agrupación, quien partiendo de los mitos y leyendas propios del lugar generó el concepto de los accesorios y junto a Oscar, Xun, Tello y Manuel las decoraron hasta darles la forma que tienen ahora.[37]

[37] *Ibídem*. Págs. 96 a 98.

En la actualidad se han convertido en un referente imprescindible en la naciente ola de música rock tsotsil, aunado a la herencia que les dejaron los pioneros de Zak Tzevul y con dos discos editados: su primer sencillo de larga duración o ep *Vayijel* (2011) y su álbum *Espíritu ancestral* (2016). Ambos luchan por eliminar la etiqueta del "rock exótico" o "rock indígena". Su música ha tenido gran repercusión internacional y Vayijel ha tocado junto a bandas como Tool[38] y Primus[39] en el concierto de cumbre Tajín en 2014. En Estados Unidos como en Latinoamérica han tocado en varios países como Guatemala, Perú, Bolivia, Venezuela, Brasil, Colombia, Chile y Argentina. Con tres documentales realizados en su haber, y objeto de estudio en esta investigación, han tenido una gran cobertura en medios periodísticos con TvAzteca, Televisa como Univisión y Tele sur entre muchos otros. Actualmente apuestan en las redes sociales como punto de comunicación y encuentro con mayores audiencias en México y Latinoamérica.

Finalmente es importante señalar, que se verá analizado con mayor profundidad en el tercer capítulo este tema, a través del análisis de los documentales realizados: *Vayijel: Rock del pueblo* (2011) Dir. Jesús Reyes y *Espíritu animal: el*

---

[38] Es una banda Californiana fundada en 1990 con una alineación del baterista Danny Carey, el guitarrista Adam Jones, el vocalista Maynard James y el bajista Justin Chancellor. Su concepto musical vincula el rock con el metal progresivo aunque mucha crítica especializada los vincula con el *art rock* de los setentas (caracterizado por sus incorporaciones del jazz, los sonidos experimentales y la world music) por sus canciones virtuosas cuya duración consta de más de cinco minutos. Sus álbumes han tenido gran éxito comercial, *Undertow* (1993), *Aenima* (1996), Salival (2000), *Lateralus* (2001) y *10,000 days* (2006). Para mayor información consultar su web site www.toolband.com.

[39] Banda americana fundada en los años ochentas con una alineación actual que consta de Les Claypool en voz, bajo eléctrico y contrabajo; Larry LaLonde en guitarra acústica y eléctrica y banjo; Tim Alexander en batería y efectos de sonido. Con un concepto musical que mezcla el heavy metal, el rock alternativo y el funk metal, este último con una referencia en sonido a grupos como *Queen*, *Rush*, *Frank Zappa* y *King Crimson*, con una base rítmica más compleja que el metal tradicional, se acerca a estructuras complejas donde el bajo tiene una sonido primordial, además la voz con tintes de rap hibrida su sonido haciéndolo más atractivo. *Primus* posee los principales álbumes: *Frizzle Fry* (1990), *Sailing the Seas of Cheese* (1991), *Pork soda* (1993), *Brown Album* (1997), *Antipop* (1999), *Green Naugahyde* (2011) entre muchos otros. Para mayor información consultar su web site www.primusville.com

rock de Vayijel (2014) Dir. Hassan George, lo que brindará mayores luces y conocimientos sólidos que permitan conocer el método documental que se ha operado dentro cada uno de estos.

7.1 Consideraciones finales

Durante este primer capítulo se hizo un breve recuento de cómo el rock nace, además se enfatizaron de algunos aspectos económicos, sociales y políticos que determinaron su influencia en nuestra cultura mexicana y con ella, las afectaciones sociales y culturales que llevó la censura y a la conformación de nuestros dos temas de investigación.

Aunado a esto, también se describió un breve contexto del entorno que ayudó al punk rock y al rock tsotsil a erigirse dentro de un momento histórico con el objetivo de entender su panorama musical. Las referencias históricas fueron la base para entender estos fenómenos sociales, con el objetivo de profundizar en el análisis cinematográfico de los documentales mencionados. Allí se revisan los conceptos y referencias que determinen los vehículos que cada documentalista realizó para llevar a cabo su correspondiente producción fílmica. De igual manera, es certero añadir que en los siguientes apartados, se hará un breve contexto teórico para comprender la naturaleza estilística de cada documental, con el propósito de entender su lenguaje cinematográfico y con é, las aportaciones más importantes a nuestra investigación.

2º Capítulo
La docuficción a través del colectivo de Los mierdas punk.
Nadie es inocente de Sarah Minter y *Sábado de mierda* de Gregorio Rocha

En el capítulo anterior se hizo una breve revisión del nacimiento del rock y su transformación en la sociedad de posguerra. Con especial interés se habló de la evolución de este género musical hasta nuestros días, también analizamos la influencia que tuvo el rock en la Zona Metropolitana, para contextualizar al análisis del presente capítulo con los documentales sobre el colectivo de Los mierdas punk.

En este sentido, se observa que la contracultura del rock influenció a los jóvenes mexicanos desde finales de los cincuenta y, poco a poco, nació una identidad marcada por la represión del gobierno y la censura de la sociedad conservadora. El rock de los hoyos funkis se alejó del mainstream ideológico que muchos artistas jóvenes pregonaban (en la televisión y en las películas con Alberto Vázquez, César Costa, Angélica María y Enrique Guzmán entre muchos otros) cuya propuesta eran refritos de la música norteamericana. Esta escena underground permaneció al margen de las posturas restrictivas del gobierno tras el Festival de Avandaro realizado el 11 y 12 de septiembre de 1971, cerca del club de Golf en el asentamiento de Tenantongo, en Valle de Bravo.

Esta escena musical se influenció de corrientes musicales que provenían de otras partes del mundo, su evolución se nutrió de algunos que viajaban a Europa, traían Lp´s de bandas desconocidas a sus conocidos o por recomendaciones de quienes migraban a los Estados Unidos para trabajar de indocumentados. Así el underground se transformó en diversas corrientes rockeras a lo largo de los años

siguientes, siempre al margen de los conflictos económicos, políticos y sociales de la zona metropolitana. Son finales de los años setenta, aquí nace el movimiento del punk mexicano.

Esta escena artística se vincula con el cine documental, a partir de un análisis comparativo de *Nadie es inocente* de 1986 de Sarah Minter y *Sábado de Mierda* de 1988 de Gregorio Rocha. Las películas mencionadas abordan al colectivo de Los Mierdas Punk y dan cabida a nuestro primer capítulo que nos permite ahondar en los conceptos del documental etnográfico y la docuficción, principios teóricos que operan mayormente dentro del tratamiento narrativo elegido por los realizadores. Para entender la estrategia documental que realizaron se hace un breve recuento conceptual.

2.1 Principales conceptos del documental etnográfico

El primer punto a discutir señala ¿qué significa cuando al cine documental lo vinculamos a la etnografía y a la docuficción? Si bien el documental muchas veces se aleja de los métodos de las películas con un guión ficcionalizado o dramatizado, sin embargo, también es una interacción directa con la realidad cuando el documentalista la registra con la cámara. A este caso, el primer teórico y documentalista John Grierson afirma:

> [1] El documental fotografiará las escenas en vivo y las historias. [2] Creemos que el actor original (nativo) y las escenas originales (nativas) son los mejores guías de una interpretación en la pantalla del mundo moderno. [3] El documental puede guardar un conocimiento íntimo al efecto que es imposible lograr con lo

> mecánico del estudio, además dan el toque de interpretación de un actor metropolitano.[40]

Dentro de las reflexiones del realizador británico surgen varios aspectos a cuestionar. En cierta forma, al analizar el documental y su vínculo con la ficción parte de una estrategia prestablecida entre el realizador y los protagonistas o "actores", es decir, existe una secuencia pre-diseñada para filmarse. En este sentido, Robert Edmons afirma que

> Estamos de acuerdo en que la palabra documental denota una clase de filme que presenta en una u otra forma una realidad o una actualidad (cualquiera de ellas puede ser tratada), a no ser que esa realidad o actualidad revele claramente un sentimiento humano con el que podamos reconocer la significación que tiene esa realidad o actualidad.[41]

La significación que habla Edmons implica cuando un documentalista necesita establecer los aspectos o situaciones a registrar, es decir, hace una interpretación cinematográfica de la realidad. Al respecto, es importante entender que Grierson al referirse al documental como un género autónomo es por que posee "un conocimiento íntimo" que interpreta al actor metropolitano, el cual, se aleja de la idealización del cine de ficción y gracias a la cámara, observa a las personas en su cotidianeidad. Este acercamiento surge en un momento en que aún no se concebía al documental como lo entendemos ahora. Por ello, el cineasta inglés afirma que el documental crea "fotografías vivas" de la realidad cuando la registra

---

[40] John Grierson. "Principios del documental" en *Principios del Cine Documental*. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1976. Págs. 101 y 102.
[41] Robert Edmonds. "Antropología filmada". *Ibídem*. Pág. 12

con la cámara. En contraste a estas reflexiones, Edmonds añade que el documental podría ser "antropología filmada" por el simple hecho de que

> Este uso de la palabra documental no es normativo. No implica cómo debe ser hecho un documental; qué aptitudes debe poseer un documentalista; tampoco señala la filosofía que debe contener el filme. Estas cualidades de significado han sido propiamente despojadas de lo que trata de decir la palabra que se ha encontrado, porque dichas cualidades son demasiado importantes para ser incluidas en ella; deben ser tratadas por sí mismas. [42]

Ante un evento real, la aptitud creadora que posee el documentalista queda estructurado en el montaje, el cual, aspira a representar las situaciones obtenidas bajo parámetros del realizador. Éstos surgen de su método de trabajo, es decir, tras el acercamiento a la realidad, el documentalista hace su interpretación de lo que considera se debe mostrar al público.

Ahora bien, cuando Edmonds menciona las cualidades del acercamiento documental se nutre del potencial creativo de muchas disciplinas artísticas (pintura, fotografía, música, sonido, etc.). Su labor comienza ante los sucesos registrados frente a la cámara en un espacio y tiempo específico.

El segundo punto a debatir, se refiere al vínculo con la etnografia, aquí Elisenda Ardevol señala que este acercamiento aparece cuando se documenta un grupo específico bajo la cámara cinematográfica. Así la etnografía se inscribe como una disciplina que estudia la cultura de una sociedad determinada. La cual aboga por profundizar el conocimiento y los aspectos que generan la identidad de su comunidad ó de un grupo específico. Al respecto Ardevol añade:

---

[42] *Ibídem*. Pág. 13.

> Por tanto, este tipo de cine tiene objetivos distintos, al cine de investigación y al cine de documentación puramente descriptivo, ya que su función es comunicar al espectador otros estilos de vida, de modo que éste pueda experimentar – aunque sea de forma vicaria – otras formas de entender las relaciones humanas y la naturaleza (o bien pueda explicarse comportamientos que, desde sus esquemas culturales, le resultarían absurdos).[43]

En este sentido, la primer lectura que hace Luc Heusch sobre el antropólogo francés André Leroi-Gourhan establece que el cine documental y la etnografia desarrollan tres tipos de filmes: 1) el de investigación, que posee un registro con metas fijadas, por ejemplo el “organizado” sin pretensiones comerciales y preparado para un gran público, que se ocupa mayormente para fines didácticos; el de la “antropología física” que se focaliza en el estudio del movimiento de los cuerpos humanos y sus expresiones, el cual, construye un retrato de un grupo específico. El de “prehistoria” que posee un registro directo de algún evento y este le aporta organicidad a las situaciones montadas. El “etnográfico” se ocupa en observar a detalle el comportamiento de un grupo o comunidad específica, 2) el de exotismo o de viaje que se refiere a la experiencia de una evento cuya analogía puede deformar la realidad registrada y esto según Gourhan debe desaparecer y finalmente, 3) el filme de entorno cuya intención no científica opera en la habilidad sentimental para mostrar un grupo específico de algún lugar. Ideado para un gran

---

[43] Elisenda Ardévol. “Representación y cine etnográfico” en *Quaderns de l´Institut Català d´Antropologia*, num. 10, 1997, pág. 127.

público por el poder que representa al abordar temas universales resulta casi similar al etnográfico en su estructura descriptiva.[44]

Ahora bien, estos recursos conceptuales poseen múltiples posturas que tanto teóricos como realizadores han debatido en la evolución del cine documental y, como es natural, resulta imposible referirnos a ellas con profundidad. Sin embargo, nos permite ubicar cómo la etnografía se inserta dentro del entramado de la teoría documental.

Finalmente Luc Heusch plantea (a diferencia de Gorhan) que la tipología de los documentales sociológicos son "Los filmes de este género [que] tienen el gran mérito de establecer un contacto sensible con el hombre, revelando los aspectos fragmentarios de su condición social",[45] esta condición social genera un gran interés para el "gran público" pues evade, en algunos casos, la limitante a esquemas estrictos de narración, gracias a la libertad de la cámara directa ofrece un registro espontáneo. Loable en su montaje para el editor, esta relación fílmica puede mostrar una dimensión emotiva que empatiza con los espectadores y construye una interesante representación documental.

Es interesante señalar que en el siguiente análisis cinematográfico de los documentales sobre punk rock, los realizadores se apoyaron en un "retrato íntimo" de sus protagonistas para representar sus perspectivas cinematográficas. Por ello, es importante referir la idea de Heusch que dice "El análisis sociológico interviene entonces, y consiste en sacar lo importante, la coherencia íntima de los hechos, su estructura latente; pone en cuestión una cierta concepción del mundo de las

---

[44] Luc Heusch. *Cine y Ciencias Sociales*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM. Material de uso didáctico interno núm. 19, 1988. Págs. 21 y 22.
[45] *Ibídem*. Pág. 17.

relaciones humanas, de la cultura".[46] Más adelante, Heusch menciona que "todo encuadre implica una elección", la cual, remite a una postura muy particular que obtiene el documentalista sobre su experiencia vivída dentro de su tema de investigación. El tema construye la narrativa junto al editor durante el proceso del montaje. Al respecto Heusch añade que "el etnógrafo no hace más que acumular una serie de fotografías en movimiento, no accede al universo fílmico; reúne átomos, pero no conseguirá jamás formar una molécula",[47] es decir, no concibe el poder del lenguaje cinematográfico para profundizar en el tema narrado. Sin embargo, es importante recalcar que la idea de "torpeza" del etnógrafo equivale a una habilidad para compenetrarse en el nicho de estudio y con ello madurar la investigación en pos del objetivo establecido.

En conclusión la idea del cine documental entendido desde la postura clásica de Grierson, surge como una ventana cinematográfica donde el "actor metropolitano" es captado en su habitat natural. Bajo esta interpretación el realizador aboga por darle un significado a las situaciones o eventos que allí acontecen. No obstante para Edmonds ese valor de significación posiblemente se adquiere al reflexionar sus recursos creativos para completar ese proceso de interpretación, a su reflexión del cine y la idea de antropología filmada añade:

> "Las artes son una vía media, a través de la cual exploramos, expresamos y respondemos al tema del docuemntal: la gente y sus relaciones con el mundo… …las artes tienen características comunes de presentación sentimental en edición a cualquier otra cosa contenida en

[46] *Ibídem.* Pág. 29.
[47] *Loc cit.* Pág. 32.

> ellas. El sentimiento, la estética de trabajo, envuelve nuestras emociones.”[48]

En este sentido, la lectura que hace Heusch sobre Gorhan y su tipologia de documentales (investigación, exostismo o viaje y entorno) describe las diferencias de cada categoría, hace incapié que estos filmes poseen un valor importante, al tener una mayor empatía con el espectador por las situaciones que le son presentadas.

Ahora bien cuando se vincula la etnografía y la sociología con el cine documental, acorde a Elisenda Ardevol, el conocimiento adquirido existe bajo una contínua relación entre el documentalista con su objeto de estudio. Este proceso aporta herramientas certeras que amalgaman una metodología de trabajo, que el realizador va construyendo a lo largo de su investigación bibliográfica y de campo. También son recursos que sirven para entender la naturaleza de los protagonistas y sus complejidades para el rodaje. Lo etnográfico se establece como la etapa rigurosa de investigación que se le demanda al documentalista y lo sociológico resalta al momento en que la profundidad íntima de los hechos filmados se acerca, de manera emotiva, al espectador de la película. No obstante, en los siguientes párrafos se verá a profundidad el concepto de cine etnográfico.

2.1.2 Elisenda Ardévol: del cine etnográfico y su modo de representación

Cuando la investigadora Elisenda Ardévol señala que la mirada antropológica del hombre se centra en la representación que hacen ellos mismos de su sociedad,

---

[48] Robert Edmonds. “Antropología filmada”. *Ibídem*. Pág. 93.

este contacto cultural se vale de recursos artísticos para transmitir su cotidianeidad así el dibujo, la fotografía, el cine y el video son maneras de entender los diversos interacciones sociales del hombre.[49]

De cierta forma, el objetivo que tiene el cine etnográfico opera como una vía eficaz para representar las costumbres y formas de interacción de los grupos sociales, aquí esta "realidad" como hallazgo socio-cultural intenta descubrir los rasgos más importantes que el documentalista ha reflexionado sobre su previa investigación bibliográfica y de campo. No es casualidad, que las pautas narrativas que se van determinando en la sala de montaje maduran, a razón de los niveles de intimidad con los protagonistas. Por ello, las entrevistas van desenvolviendo los matices más humanos e interesantes del tema central que el documentalista va tejiendo en la edición. Las ideas preconcebidas en el trabajo de escaleta o del guión se van transformando durante los rodajes.

Por otra parte, Ardévol señala que el cine documental se vale de la investigación antropológica, su materialización audiovisual obedece a los preceptos de la factura del cine etnográfico. Es posible que esta vía de trabajo que opta el realizador parte de una metodología desde una hipótesis determinada, donde se configura la elección de los protagonistas, la temática de las entrevistas y los lugares a rodar con el equipo de filmación. En este caso, se analizarán en los apartados posteriores cómo estos parámetros influyen en la narrativa del documental, con los lugares que elijen Sarah Minter y Gregorio Rocha para el levantamiento de imagen con los jóvenes del colectivo de Los mierdas punk. Además a partir de sus

---

[49] Elisenda Ardévol. "Representación y cine etnográfico" en *Quaderns de l´Institut Català d´Antropologia*. *Ibídem*. pág. 126.

testimonios estas imágenes tendrán como resultado la "representación documental" concebida por los directores.

La autora Elisenda Ardévol menciona que la "intencionalidad" es un recurso con el que se acerca el documentalista a un grupo o comunidad social, es decir, ésta implica los objetivos que el documentalista persigue bajo una serie de preceptos, que modelan la realidad bajo un único registro. Asimismo Ardévol considera que esta realidad "filmada in situ" no necesariamente es una representación fiel de la cotidianeidad, a lo cual añade:

> La relación entre imagen y realidad social está mediada por la forma que toma el producto cinematográfico o modo de representación. El modo de representación es el producto del estilo de filmación, el modelo de colaboración y la técnica de montaje. Depende, además, de los presupuestos implícitos del productor y de las convenciones que establezca con el receptor sobre la relación entre el representante y lo representado.[50]

En cierto sentido, comprender esta representación es parte de la conjunción del estilo, la colaboración y el montaje. No obstante, la intencionalidad del documentalista para construir su modo de representación cinematográfica, se traduce a partir de la interpretación que surge de su objetivo: mostrarle al espectador una película que exprese satisfactoriamente el tema en cuestión.

Ahora bien para los documentales elegidos para este capítulo, poseen varios recursos: la estética del modo observacional cuyas secuencias están ficcionalizadas, el empleo de la entrevista como testimonio empleada en la *voz en*

---

[50] *Ibídem.* Pág. 135.

off, su tratamiento presenta la hibridación de estilos documentales: el cine directo y del cine observacional, los cuales, se mezclan para darle forma al montaje.

Mientras el cine directo, según Ardévol, es un registro más cercano de los protagonistas y posee más libertad en la edición de las tomas cinematográficas; el observacional es más distante y se aleja de su objeto de atención para capturar su ambiente de la forma menos invasiva. Este estilo documental está emparentado con la idea de la "mosca en la pared", el cual, registra los sucesos bajo un riguroso naturalismo, observa lo que sucede en su entorno y el montaje manipula su relato acorde a su logicidad descriptiva, en términos de Elisenda añade:

> El cine observacional, heredero de la tradición de la observación naturalista, propone una edición basada en la continuidad espacio-temporal del acontecimiento filmado y no permite el montaje - largas secuencias y planos largos o medios, no admite cortes de relleno ni excesivos primeros planos descontextualizados (Young 1975).[51]

Finalmente las ideas de Ardévol obedecen a la metodología de investigación antropológica del documentalista y, su interpretación de los registros audiovisuales explican el estilo etnográfico que se dará en la edición.

El modo de representación documental observa cómo esta interacción con el grupo social es montado bajo una narrativa, donde el lenguaje cinematográfico transforma el contenido a través de la interpretación del realizador.

En el siguiente apartado se profundizará la idea de "realismo" que desarrolla Nichols para explicar la teoría del documental. Lo cual permite dilucidar las

---

[51] *Ibídem.* Pág. 143.

diferencias que existen en este estilo fílmico y sus posibles vinculos con la ficción cinematográfica. Quizás una de las afirmaciones más importantes, reside en el hecho de que la noción de realismo se traduce en la sensibilidad que posee el documentalista para transmitir su conocimiento adquirido, producto de su experiencia durante el rodaje y el vinculo con los protagonistas. Además con el estudio de las ideas de Carlos Mendoza, Antonio Wenrichter y Juan Mora se profundizará el proceso creador que tiene todo documentalista.

3.1 Del realismo a la ficción en el documental

El concepto que responde a la idea del "realismo" según la teoría documental aparece con Bill Nichols quien escribe:

> En la ficción, el realismo hace que un mundo verosímil parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva…. …Pero el realismo en la ficción está relacionado principalmente con la sensibilidad y el tono: es una cuestión de estética. El realismo en el documental, presentado en apoyo de una argumentación, está relacionado principalmente con una economía de la lógica.[52]

Nichols distingue la ficción, el realismo y el documental como un proceso en dos vertientes: la ficción ofrece una estética documental que parte de su factura cinefotográfica, su tono dramático para imprimir realismo en la historia que relata. Sin embargo, para el documental, esta realidad se construye bajo un "argumento" lógico de las acciones, es decir, su relato debe ser efectivo y convincente para el espectador.

[52] Bill Nichols. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. España, Paidós, 1997. Págs. 217 y 219.

Este autor también señala cómo este realismo posee diversas distinciones: cuando tiene un matiz empírico parte del sostén del naturalismo y, el empleo potencial de su estilo radica en ubicar a los protagonistas u objetos en ambientes específicos. Esto ayuda a la interpretación social de los hechos de la vida cotidiana. El realismo de corte psicológico tiene la intención de provocar una sensación y representación de las percepciones y emociones humanas con un distanciamiento del realismo empírico. Resulta más íntimo en su narrativa cuya construcción obedece a la representación de la "realidad" bajo cierta subjetividad de sus protagonistas. Esta empatía se vincula con el cine etnográfico y será un punto muy útil para discurtirse en los siguientes apartados. En último orden, el realismo histórico obedece al testimonio de la cámara cinematográfica, que comprueba un evento determinado y sirve como registro fiel de un suceso de la vida cotidiana. Su poder persuasivo es capaz de complementar al argumento audiovisual que se construye en el entramado de la película.[53]

Cada particularidad que hace Nichols posee interpretaciones útiles para identificar la diferencia del realismo en el documental y la ficción. En este caso, Gregorio Rocha y Sarah Minter abordan la cotidianeidad de los chicos punk del colectivo entre el realismo psicológico y el realismo histórico, es decir, hay secuencias donde se muestran los problemas que tienen entre ellos, se representan sus vivencias y dan fe de un momento específico de esta juventud en los años ochenta. En un tono más intimista, el relato de Kara permite narrar una dimensión psicológica, que ofrece mucha emotividad al hilo conductor de "Nadie es inocente".

---

[53] *Loc Cit.* Págs. 223 a 231.

Ahora bien, además del realismo el uso de la "ficción" en el documental en Sarah Minter y Gregorio Rocha lo emplean no sólo como un recurso visual sino moldean una representación determinada gracias al montaje, es decir, este recurso obedece a un estilo en la propuesta cinefotográfica con la puesta en cámara, la elección de los espacios a filmar tras el scouting, que van de la mano con las entrevistas. Estos recursos nutren la calidad emotiva que ofrecen los protagonistas ante cámara. Resta decir que el realismo visto a la luz de Nichols, permite entender las fronteras entre la realidad y la ficción, sin embargo, esta discusión demanda terrenos conceptuales que se revisarán en el siguiente apartado.

3.1.2 Del realismo a la docuficción

Líneas arriba se puntualizarón algunas reflexiones sobre la idea del "realismo" y las vertientes que tiene este concepto dentro de la teoría documental de Nichols. Tal es el caso, que este recurso analítico no me parece suficiente para identificar los mecanismos en que opera el recurso de la ficción dentro de la obra de Sarah Minter y Gregorio Rocha. Un tema tan complejo como son las interpretaciones de teóricos y cineastas, se harán algunas reflexiones que ayuden a la presente investigación. En primer instancia Antonio Wenrichter afirma sobre el nacimiento del documental

> El cine empezó registrando la realidad pero el documental no nació con el cine… …El cinematógrafo comenzó filmando la realidad de forma inconsciente, en función del carácter fotográfico del invento: no sabía que servía para otra cosa, a saber, para contar historias. Para existir, y pensarse, como categoría la no ficción debía antes tener enfrente a su "contrario", el cine de ficción.[54]

Este autor considera que la categoría de la "no ficción" se reconoce tiempo después con el paso de la evolución del cine. Es justo recordar que el cineasta inglés John Grierson fue pionero en tratar de instituir al documental como concepto y género autónomo, en una época donde el séptimo arte sólo se entendía por medio de la ficción:

> Creemos que el triunfo de la capacidad del cine para la observación de la vida puede ser explotado en una forma artística, nueva y vital. Los filmes de estudio han ignorado por largo tiempo esta posibilidad al no abrir sus pantallas al mundo real.[55]

En segundo término, Antonio Wenrichter define el término de "no ficción" refiriéndose al documental, sin embargo, para el realizador Carlos Mendoza existe cierta precaución con el concepto:

> …la expresión "no ficción" es frecuentemente utilizada en referencia a lo que algunos autores… …identifican como una vertiente fílmica caracterizada por su antagonismo con el "documental" clásico o tradicional, y por su cercanía con

---

[54] Antonio Weinrichter. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid, T&B. 2005. Pág. 25.
[55] John Grierson. *Loc cit.* Pág. 101.

> el cine de ficción, una vertiente que consideran vanguardista.[56]

Ahora bien, al observar cierto antagonismo sobre estos términos: el documental, la ficción y la “no ficción”, esta terna conceptual podría explicarse con los recursos creativos que emplean Sarah Minter y Gregorio Rocha para construir su discurso cinematográfico. Desde un mismo origen ofrecen una narrativa docuficcional, que se nutre de estos géneros para darle vida a su interpretación de los jóvenes del colectivo de Los mierdas.

En este tenor cabe abonar estas palabras de Mendoza: “la biografía y la filmografía de todo documentalista suelen revelar el contexto político, social y económico en que fue desarrollada su obra, así no lo hagan de modo explícito ni lineal”,[57] de tal forma que es innegable decir que Minter y Rocha dieron vida a este grupo social gracias a su intuición documental.

La ficción y el documental poseen ciertas relaciones que los emparentan a la hora de mostrar a los jóvenes punks y su ambiente. Ambos documentalistas crean una serie de secuencias, donde incrustan a Los mierdas en una suerte de pasajes que aspiran a representar lo que les sucedía en su cotidianeidad. Rocha lo establece mediante una ficción narrativa con tintes dramáticos cuyo estilo documental es evidente en la puesta en cámara. Minter construye un relato de vida, a través del joven Kara y sus reflexiones oníricas, con *voz en off* se incrustan en las secuencias del colectivo cuya puesta en cámara posee el estilo del modo observacional. Es decir, esta estrategia documental o también llamada de “mosca

---

[56] Carlos Mendoza. *Avatares del documental contemporáneo*. México, UNAM, 2016. Pág. 12.
[57] *Ibídem.* Pág. 24.

en la pared" permite mostrarnos cómo esa interpretación de la cineasta, se hace presente en los bloques donde se nota un trabajo previo de puesta en escena con los chicos punk. Esta dramatización se emparenta con las estrategias del cine de ficción. En este orden de ideas, Carlos Mendoza añade "…es indiscutible que los documentales pasan por un proceso de manipulación de la realidad, esto no significa que el inevitable manejo inherente a su proceso de producción les dote, en todos los casos, de un <<coeficiente de no realidad>>."[58]

En contraste para Antonio Weinrichter ubicar a la "no ficción" o documental dentro del cine obedece a construir una narrativa muy diferente al documental clásico o tradicional de bustos parlantes. Según este autor, la vanguardia opera desde la creación del relato y su vínculo con la ficción se emparenta con el estilo del docudrama:

> Surgido en los años 40 como un formato privilegiado por la televisión británica, el docudrama se caracteriza por emplear una estrategia de dramatización de hechos reales: los sujetos actúan para la cámara "haciendo de sí mismos" en una reconstrucción de su realidad vital. Es una variante muy discutida del documental pues lo sitúa en contacto directo con la temida ficción.[59]

La reconstrucción o re-escenificación es el recurso empleado por Sarah Minter en *Nadie es inocente*. Se observa con mayor contundencia este proceso ficcionalizador en varias secuencias de los jóvenes del colectivo, donde conviven y muestran al espectador su visión de vida, ante los problemas que les atañen. También para Gregorio Rocha sucede un proceso similar donde construye un

---

[58] *Ibídem*. Pág. 42.
[59] Antonio. *Loc cit.* Pág. 37.

mediometraje ficcionado (con tintes de documental de observación) donde tematiza las vicisitudes de estos jóvenes, el cual es contado durante un día entero hasta el amanecer.

El recurso de la ficción aparece en ambos casos pero desarrollado de manera diferente, sobre todo en la parte de la "escenificación" de los momentos cotidianos de los jóvenes punks. Este mecanismo es distinto para cada película, sin embargo ofrecen un panorama rico en situaciones que permiten al espectador darse una mejor idea de la época y su contexto socio cultural. En esta estrategia metodológica, cabe advertir que la ficción aparece cómo una herramienta que busca imprimir ese estilo de "cotidianeidad". No obstante bajo este espíritu experimentador en ambos documentalistas, también se presenta la idea del modo observacional "que enfatiza la no intervención del realizador en el desarrollo de los sucesos que tienen lugar frente a la cámara, cediendo a los protagonistas el control de éstos"[60] como lo define Carlos Mendoza. Sin duda este "control" de la realidad queda supeditado a la interpretación del realizador y las negociaciones del rodaje con los protagonistas, pues la aspiración de mostrar lo cotidiano extrae la naturaleza identitaria de los jóvenes punks. Cada secuencia está pre-establecida con el objetivo de darle vida a un relato convincente y directo.

En este orden de ideas, cuando se habla de "ficcionalizar" la realidad, la intención del documentalista y su equipo de trabajo, parte de interpretar su experiencia de campo.

En este sentido, el documentalista reinterpreta la realidad pero cuando se vincula con la ficción, este mecanismo puede entenderse bajo una Composición

---

[60] Carlos Mendoza. *Loc cit.* Pág. 50.

Cinematográfica y, para argumentar este concepto el realizador y teórico Juan Mora Catlett señala dos características:

> - La primera, es el hecho de que la percepción del registro cinematográfico evoca fuertemente en el espectador la sensación de estar percibiendo la realidad misma.
> - La segunda es que la interpretación a la que nos referimos siempre tiene un carácter subjetivo, que es percibido por el espectador de manera casi inconsciente, tanto en el nivel intelectual como en el nivel emotivo.[61]

Bajo esta analogía, la composición cinematográfica asume que la ficción y el documental se articulan como un instrumento de creación, que interpreta a la realidad para crear una historia con tintes realistas mientras en el documental, la interpreta desde la perspectiva del realizador.

No obstante, es importante determinar que la estrategia de trabajo documental de Sarah Minter y Gregrorio Rocha, surge con la intención de representar la cotidianeidad de los jóvenes del colectivo con la estética del modo observacional. Esta composición artística aborda tanto lo emotivo de las secuencias y la dimensión musical del género punk como fenómeno cultural.

En este sentido, cuando se habla de lo *artístico* en términos de Juan Mora, se refiere a los aspectos lingüísticos de la narrativa cinematográfica (montaje invisible, el campo-contracampo, el master shot con protecciones, etc.) que operan en el trabajo documental de ambos realizadores a lo que añade: “En mi opinión la composición cinematográfica es esencialmente dinámica, mucho más

---

[61] Juan Mora Catlett. “Estructura y estética del documental” en *Estudios Cinematográficos. Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*. Año 3, núm. 9, julio-septiembre 1997. Pág. 69

emparentada con la música, la danza o la arquitectura que con la pintura o la literatura",[62] en este sentido veremos cómo el montaje y la dimensión musical se nutren para construir un tratamiento muy particular para *Nadie es inocente* y *Sábado de mierda*.

Con esto quiero añadir que la maleabilidad del lenguaje fílmico se basa en una forma muy particular de interpretar la realidad. La objetividad del realizador se nutre de su instinto inmediato con el entorno, de su investigación previa del tema para construir un relato. Muchas veces se apoya de algunos principios dramáticos, en este caso los recursos de la ficción, para darle fluidez narrativa a su espectador; de allí la cualidad de docuficción.

4.1 Análisis de *Nadie es inocente* de Sarah Minter y *Sábado de mierda* de Gregorio Rocha

Basado en el marco teórico de análisis cinematográfico desarrollado por el Dr. Lauro Zavala,[63] además se complementará nuestra disección con las siguientes categorías: "el inicio", "la puesta en cámara", "el sonido y el uso de la música", "el montaje" y "las entrevistas". Recursos conceptuales que se verán inmersos en los documentales y con ello, profundizar las ideas de la hibridación de la etnografía, el cine observacional y las estrategias narrativas de la ficción. Finalmente esto ayudará a explicar la metodología que empleo la documentalista para representar la cotidianeidad de los jóvenes punk y su entorno social.

---

[62] *Ibídem*. Pág. 70.
[63] Lauro Zavala. *Elementos del discurso cinematográfico*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

Durante el inicio de los años ochenta la realizadora y videoasta Sarah Minter junto a su fotógrafo Gregorio Rocha, desarrollan una amplia investigación sobre el colectivo Los mierdas Punk, oriundos de Ciudad Nezahualcóyotl. Los realizadores se sumergen en diversos rodajes con ellos durante los primeros años de la década de los ochenta y es hasta 1986 que sale a la luz el documental llamado *Nadie es inocente*,[64] el cual narra la historia de Kara, un chico punk que cuenta su aburrimiento ante la pobreza y la ociosidad de su vida. Recuerda cómo él y sus amigos del colectivo deambulan en la ciudad haciendo eco de su pasado lleno de violencia.

Durante esa misma época, Gregorio Rocha como estudiante activo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM y bajo una coproducción escolar con Utopia Films, los roles se intercambian para producir un mediometraje de ficción. El director Gregorio Rocha y la fotógrafa Sarah Minter realizan el trabajo llamado *Sábado de mierda. Un día en la vida de los mierdas punk*,[65] donde construyen un retrato cotidiano de este grupo de jóvenes bajo la narrativa de la ficción, la cual, amalgama las imágenes desde un modo observacional con tintes de ficción. Pablo Hernández "el Podrido", uno de los chicos que aparecen en este cortometraje recuerda:

> Se trata de una historia futurista de cómo sería Neza hacia el año 2000. Hay una psicosis general en la ciudad por lo que son las *bandas*. Un señor es policía y su hijo anda de pandillero. El chavo llega en la noche a su casa y se salta la *barda*. Por la psicosis de las bandas, "el ñor" ve que se

---

[64] Sarah Minter. (1986) *Nadie es inocente*. México.
[65] CUEC UNAM-Utopia Films. *Sábado de mierda. Un dia en la vida de los mierdas punk. (1988).* Dir. Gregorio Rocha. Recuperado en la siguiente liga de youtube [https://www.youtube.com/watch?v=GTHzzAJjlF4&t=304s] el 7 de marzo de 2017.

> están saltando, saca la pistola y "pum", dispara y lo mata. Cuando va a asomarse a ver el cadáver, es su hijo. Se supone que, por entonces, había oleoductos corriendo por abajo de Neza. Empieza a oler a gas: "¡Las bandas deben haber roto las tuberías principales, toda la ciudad apesta a gas!". Entonces cierran herméticamente todo; se trataba de su propia estufa que la habían dejado abierta, y mueren asfixiados.[66]

Gracias al testimonio de su protagonista conocemos la historia que concibe Gregorio Rocha para mostrarnos la vida cotidiana de estos jóvenes. Bajo su interpretación onírica recurre a los preceptos de la ficción. Musicalizada con temas icónicos del movimiento punk, observamos el vínculo de la música y los jóvenes de la época. El estilo cinefotográfico y narrativo del documental construye una historia post-apocalíptica. También permite vislumbrar un maridaje más elaborado que emplearía con Sarah Minter para estructurar *Nadie es inocente*.

4.1.2 El inicio en *Nadie es inocente* de Sarah Minter y *Sábado de mierda* de Gregorio Rocha

Con una duración de 57 minutos *Nadie es inocente* se cuenta bajo dos líneas narrativas: la primera con el protagonista central Juan Martínez "el Kara", un chico de Nezahualcóyotl que inicia un viaje en ferrocarril. Aquí abre el documental con su *voz en off*, donde cuenta sus experiencias y reflexiones de haber estado en el colectivo de Los mierdas punk. En la segunda, se traza una serie de secuencias que ilustran los momentos cotidianos que tuvo con sus amigos.

---

[66] Pablo Hernández. "Nadie es inocente ¿A poco no?" en *Sarah Minter. Ojo en rotación. Imágenes en movimiento 1981-2015*. México, UNAM-Museo Universitario de arte Contemporáneo, 2015. Pág. 50.





1. Inicio de *Nadie es inocente.*

Durante los primeros minutos se observa a Kara llegar a la central de ferrocarriles, su *voz en off* da testimonio de sus experiencias con los punk´s mientras en un *close up* se le observa con aire nostálgico. Rememora a sus amigos, la policía de "patrullas inservibles" y la recién "subida del azúcar" que hizo el gobierno priísta. En esta secuencia se emplean planos medios, planos abiertos como algunos *close up´s* en la puesta en cámara. Durante este bloque se presenta la introspección dramática de Kara, donde Sarah Minter la metaforiza con el movimiento del ferrocarril, mientras éste observa casas pobres y pequeñas con el logo pintado del PRI (Partido Revolucionario Institucional) sobre sus paredes.

El corte directo a la siguiente secuencia, se observan planos generales donde Kara solitario camina en un baldío. A la par, oímos la canción "Lonely Boy" de The Sex Pistols,[67] luego escuchamos la voz del protagonista que narra sus recuerdos bajo el mismo espíritu melancólico y de desolación.

Alrededor de los 8 minutos, aparece la primer secuencia que aborda la cotidianeidad de los jóvenes. Se observa cómo un joven punk es despertado y

[67] Con letra de Steve Jones y Paul Cook, esta canción forma parte del tracklist del álbum *The Great Rock 'n' Roll Swindle,* soundtrack homónimo del film llamado *Sex Pistols* disco con fecha de salida el 29 de febrero de 1979 bajo el sello inglés de Virgin Records.

sacado de un tubo de aguas negras, que está dentro de un basurero, luego un señor que lo regaña. Después ese mismo chico busca a su amigo en la colonia aledaña y sale mientras recibe regaños de la madre del segundo. Ambos buscan a sus amigos para vagar por el barrio; se expresa la imagen de autoridad contra la juventud.









2. Secuencia inicial de *Nadie es inocente*.

Hasta este momento Minter plantea una línea narrativa donde se parten las acciones entre el protagonista (el presente) y los jóvenes del colectivo de los mierdas (el pasado). En la secuencia siguiente, el grupo de chavos punks se juntan con sus iguales donde las malas palabras y los golpes son parte de su camaradería. A través de esta violencia consensuada, la documentalista retrata el código social, del que se rige la amistad entre los chicos del colectivo.

Más adelante, en el ferrocarril Kara es cuestionado por los agentes del tren para que pague su boleto. Pensativo e indispuesto muestra su actitud apática ante el uniformado y el cobrador del ferrocarril, no va a pagar su boleto y lo amenazan de bajarlo en la siguiente parada. En esta secuencia, se observa el recurso de la ficcionalización para representar el diseño de personaje que Minter desea expresar al público. La evidente “puesta en escena” de las acciones trata de transmitir desde el plano emocional la figura del protagonista y, bajo esta elección existe una complicidad entre la realizadora y Kara para contar esta historia.

Más adelante cuando los jóvenes punk´s de la secuencia anterior, llegan a un lote baldío, entre risas y empujones se escuchan los ápodos de el “Cebollas”, el “Costras” y el “Pony”. Luego empiezan a buscar ropa mientras conversan que de ser similar a la de su ídolo Johny Rotten vocalista de Sex Pistols. Después platican sentados sobre un sofá mugroso, se acerca un pequeño niño, los demás lo cubren de ropa vieja y lo golpean como muestra de un rito de iniciación para ser parte de la banda. En la siguiente secuencia Kara en el ferrocarril habla acerca del amor, de su infancia en la Merced y también cuando iba a la escuela en la colonia de La soledad. También de su afición al rock´n roll y esto lo hizo juntarse con la banda de La esperanza, que tras disolverse se unió a Los mierdas punk.





3. Secuencia habitación *Nadie es inocente*.

En el corte siguiente Kara y su amigo llegan a casa. Luego en la habitación, ambos al sorbo de una caguama y fumadas de cigarro, empiezan a charlar sobre la idea de reclutar más jóvenes con Los mierdas punk. Los diálogos abundan en ser más "anarquistas". En ello llega un nuevo invitado que quiere unirse a la banda. En la plática uno de ellos conversa sobre cómo los rockers están conformando a la gente nueva, él quiere regresar a la vieja escuela de Los mierdas. Después reflexiona sobre la única forma de regresar a ello es con la vestimenta punk, para atraer más jóvenes al colectivo. Luego charlan sobre nombrarse de otra forma como "Chicos Problemáticos" o "Los Explotados" haciendo referencia a su situación marginal y de pobreza. Piensan que "los problemáticos" es la manera en cómo la sociedad los recibiría si comienzan a reclutar a más chavos de otros barrios. Además, según Kara, el objetivo es perder el miedo y no dejarse reprimir pues la juventud necesita tener sus propios derechos, es decir, luchar por la revolución.

Las ideas que hilan esta secuencia representan uno de los momentos más icónicos de la película, pues establecen los temas que se irán desarrollando a lo

largo del tratamiento del documental: por un extremo, el conflicto de identidad de Kara ante sus experiencias dentro del colectivo, en el otro, la nostalgia de esa cotidianeidad.

Sábado de mierda de Gregorio Rocha construye una interpretación distinta por el modo en que es planteado. En los primeros minutos se observa cómo el medio musical es parte sustancial del relato cinematográfico. Aquí la secuencia inicial parte con un joven punk que entra por el techo de un edifico baldío, a la par, escuchamos en *voz en off,* el testimonio de varios jóvenes que dicen que el "mundo está podrido". Tras bajar de una liana al interior del lugar comienza sonar la canción "Twilight Furniture" del grupo *This is heat*[68] mientras aparecen los créditos.





[68] This Heat. Twilight Furniture. This Heat. [LP] Inglaterra, Blackhill Music Records: 1979.









4. Secuencia inicial *Sábado de mierda*.

En estas secuencias las acciones se muestran musicalizadas: en el metro donde pintarrajean la pared del vagón y los desmánes que hacen dentro del autobús. La narrativa se basa bajo una cámara observacional. El sonido de los ambientes y las inclusiones momentáneas de los diálogos construyen un tratamiento con tintes dramáticos acorde a la concepción del realizador.

En la siguiente secuencia, un joven platica con el “Pellejos”, la conversación se apoya en la burla y en el uso del solvente o activo[69] para drogarse. Después llega una joven punk y continúan hablando sobre su apariencia, más tarde llegan otros dos chavos y platican sobre ir en la noche a un concierto en la “21” donde habrá

---

[69] Para mayor información sobre el uso de esta droga, consultar el siguiente artículo de Enrique Maza “La droga de los Pobres” en *Proceso*, 15 octubre de 1988. Ver enlace en [https://www.proceso.com.mx/151546/la-droga-de-los-pobres] consultado el 13 de marzo de 2019.

morras y sonará música de los *Sex Pistols*. En ello llega Pablito, lo rodean y comienzan a golpearlo entre risas. Posteriormente miran hacia la calle mientras se acerca el "Jagger". Arrastrando los pies, parece convaleciente y les dice que unos rockers lo han golpeado. Todos al unísono lo ayudan y deciden buscar a más amigos para la venganza.

El corte siguiente, un *close-up* de un ebrio habla acerca del fin del mundo, entonces se abre la secuencia musical donde suena "Horizontal Hold"[70], de ritmos de corte de rock industrial[71]; se ilustra con imágenes de los punks saltando sobre una fila de autos de un lote baldío.





[70] This Heat. *Ibídem.*

[71] Subgénero musical que nace a mediados de los años setentas, principalmente en Inglaterra y Alemania. Su fusión surge de la mezcla del punk, heavy metal y la música disco creando atmósferas pesadas, con sintetizadores distorsionados cuyos ritmos metálicos, en ocasiones emulan el sonido de las fábricas. Pioneros como Cabaret Voltaire o Throbbing Gristle entran en sus filas pero llega a su cúspide con el álbum "Night time" de los británicos *Killing Joke* en 1985. Con el tiempo grupos icónicos como *Ministry*, *Nine Inch Nails*, *Rammstein* y *Marilyn Manson* popularizaron este género musical hasta nuestros días.









5. Segunda secuencia de *Sábado de mierda*.

En el último fragmento del inicio, alrededor de los cinco minutos, los chicos punk´s llegan a un baldío donde buscan ropa mientras se gritan groserías entre ellos, luego sentados sobre los sillones viejos platican y se cuestionan sobre ser de la “onda punk”. Todos asienten diciendo que son así pues “reniegan de todo”, mientras el sonido ambiente de un viento intenso complementa la cámara en mano. No es casualidad que veamos esta misma “puesta en escena” en el tratamiento docuficcional que hace Sarah Minter. Sin embargo, Rocha usa el inicio de su película con un prefacio oniríco de la juventud del colectivo, donde la trama se va desarrollando sobre una cotidianeidad establecida bajo un guión articulado en los tres actos aristotélicos: planteamiento, nudo y desenlace.

En resumen, el estilo dramático de *Sábado de mierda* se apoya en la construcción del modo observacional, según Nichols muy cercano al concepto del realismo histórico de los eventos cotidianos. En terrenos del concepto de la *Composición cinematográfica* de Juan Mora, surge el vinculo con el cine de ficción, que se apoya en la estética del documental observacional y de los giros dramáticos de las acciones para desarrollar esta historia.

Sin embargo, para Sarah Minter este desarrollo dramático lo profundiza sustancialmente desde el colectivo de Los mierdas con la experiencia de vida de Kara. Aquí la documentalista mantiene una camara de estilo observacional, además emplea la *voz en off* del protagonista, para darle contexto a las situaciones cotidianas. Esta metodología también emparenta el montaje con la experimentación del lenguaje audiovisual, ya que en algunas secuencias musicales vemos una narrativa muy cercana al videoclip.

Ahora bien, este modo de acercamiento que hace la realizadora, advierte una posible respuesta en la factura del cine etnográfico y del modus operandi de la *Representación cinematográfica* (en términos de Ardévol) pues mientras Rocha idealiza a los jóvenes bajo los códigos visuales del documental pero con la narrativa de la ficción. Minter crea un estilo similar donde profundiza el plano testimonial e intimista; este método de abordaje está más cercano al estilo poético del retrato documental.

En los siguientes párrafos se analizará cómo opera la *entrevista* para comprender la esencia del documental como historia de vida, el cual, sólo lo emplea Minter para *Nadie es inocente*.

4.1.3 La entrevista como "Historia de vida" en *Nadie es inocente* de Sarah Minter[72]

Cuando se habla de la entrevista en el cine documental, no es tarea fácil pues requiere un estudio más amplio. Sin embargo, para la presente investigación las ideas expresadas por Graciela de Garay sobre "las historias de vida" poseen reflexiones importantes para profundizar, el trabajo que realiza Sarah Minter para estructurar la vida de su protagonista y el colectivo de Los Mierdas Punk.

La figura de la entrevista analizada desde la etnografía implica una estrategia de acercamiento a un grupo social, acorde a de Garay, significa obtener una historia de vida (aunque no siempre sucede) cuyo objetivo de ordenamiento es trabajo del investigador, el antropólogo y en este caso, del documentalista. Conocer biografías únicas e irrepetibles darán un contexto más profundo sobre el objetivo social que se está estudiando, al respecto añade:

> La etnografía caracteriza a la historia de vida como la historia que cuenta una persona de su propia vida, o de lo que ella cree que es la parte más importante o significativa de su existencia… …La historia de vida antropológica estudia, en la vida individual, cómo las personas son, a la vez, las hacedoras y los productos de los sistemas sociales de que forman parte.[73]

A partir de esta interpretación, se entiende porqué el método etnográfico puede ser un recurso que dio resultado a la construcción del relato de Kara. De tal manera, esta entrevista da valor testimonial del protagonista y establece el hilo

[72] En contraste al trabajo realizado por Gregorio Rocha, en este apartado no será objeto de análisis por su naturaleza ficcional, por lo cual, me centraré en desmenuzar la metodología empleada por la documentalista.

[73] Graciela de Garay. "La entrevista de historia de vida: construcciones y lecturas" en *Cuéntame tu vida. Historia oral: historias de vida*. México, Instituto Mora, 1997. Pág. 17.

conductor del documental. Las acciones se van montando a razón de los pensamientos introspectivos de Kara, esto obedece a una elección de la documentalista y, en téminos de la autora “el objetivo en una historia de vida es descubrir la coherencia de esas incoherencias e inconsistencias racionales que se presentan como consistentes, como perfectamente encajadas dentro de los cuadros o episodios de vida”.[74] A continuación se enlista una escaleta temática de Kara con los temas más importantes que estructuran la totalidad del documental.

1. Escaleta temática de “Kara” en *Nadie es inocente*

Juan Martínez “el Kara”	Testimonios temáticos
1	Kara reflexiona sobre la despedida de Ciudad Neza, sus amigos, la policía y el gobierno que encarece la vida.
2	Se cuestiona sobre el amor, recuerda su juventud en la merced y cómo su infancia ligada a su gusto por el rock´n roll, lo une con la banda de La soledad y luego al disolverse se une a *Los mierdas punk*.
3	Piensa en el miedo que tiene la “banda” para ser libres y la marginación que ha sufrido por la sociedad.
4	Reflexiona sobre el futuro y habla sobre los antepasados que poblaron Ciudad Neza y cómo su barrio se ha transformado en las diversas colonias, donde los chavos no tienen terreno.
5	Kara reflexiona sobre la muerte y su gusto por la mona.
6	Habla de su aburrimiento por la vida, lo que explica el abandono de su hogar, su alejamiento de *Los mierdas Punk* y su búsqueda por algo nuevo.
7	Llega a su destino: el campo, allí al paso de las vías del ferrocarril se cuestiona sobre su “despertar” mientras camina

[74] *Ibídem*. Pág. 18.

	entre los cactus y después en las ruinas del lugar.
8	Finalmente ante la búsqueda de nuevas generaciones con quien formar nuevas bandas, en el pueblo donde vaga por las calles mientras tiene recuerdos de su vida con el colectivo.

A lo largo de estos temas centrales se desarrollan las inquietudes que la realizadora elige mostrar en el retrato biográfico de Kara. Esto puede responder a la búsqueda de aquella "verdad" que el documentalista persigue desde su interpretación. El acercamiento etnográfico se emplea como el recurso para la "representación fílmica" del colectivo de Los mierdas punk. Se observa en esta historia de vida, la metáfora como un viaje al interior del joven Kara dentro del vagón del ferrocarril. Él se pregunta qué significa ser punk y anarquista, se cuestiona su entorno, la decisión de buscar algo nuevo ante el aburrimiento de su experiencia vivída con el colectivo. Este guiño dramático es construído a partir de la investigación previa y delimita la confección de los bloques de la película.

En resumen el objetivo de la entrevista implica descubrir el conocimiento del "otro", a través de la historia de vida. Kara representa a estos jóvenes marginales, su afición al punk rock y las problemas a los que se enfrentaban en la época, que se transmiten al espectador como parte de su identidad. Además esto concuerda con la reflexión de Garay "la historia de vida es un instrumento indispensable para llegar a la subjetividad y para encontrar sus relaciones con el mundo objetivo de lo social."[75]

[75] *Loc cit*. Pág. 26.

4.1.4 La imagen en *Nadie es inocente* de Sarah Minter y *Sábado de mierda* de Gregorio Rocha

Siguiendo este análisis, acorde a la lectura de Juan Mora y su composición cinematográfica, el concepto de maleabilidad del lenguaje fílmico plantea que

> El problema de la estructuración del lenguaje del documental tiene que enfocarse a partir de una primera lectura de la realidad a ser filmada, de la respuesta intelectual y emotiva del cineasta ante el medio en que vive. Dicha respuesta, influida necesariamente por el tipo de relación que el cineasta tenga con su sociedad, conformará siempre el núcleo de la interpretación que ofrecerá al espectador.[76]

El documentalista conforma un núcleo de interpretación, gracias a su relación intelectual y emotiva con el tema abordado. Sarah Minter en su vínculo con el colectivo de Los Mierdas, plantea este núcleo de interpretación en las secuencias donde elige primordialmente los encuadres fijos alternados con planos de cámara en mano. Para Gregorio Rocha su núcleo de interpretación parte de una factura desde la ficción fílmica en su tratamiento visual, aquí alterna los encuadres de cámara en mano con los planos abiertos de las acciones filmadas. Para *Nadie es inocente* este argumento audiovisual ofrece secuencias que unen la experimentación del montaje con el cine observacional, es decir, se nutren de la ficcionalización de las escenas de Kara con los chicos punks. El punto de acción que une visualmente el trabajo de Minter y Rocha son las diversos eventos que le

[76] Juan Mora. *Ibídem*. Pág. 79.

suceden a los jóvenes del colectivo de Los mierdas. En el siguiente cuadro de imágenes se observan los planos en ambos casos:

2. Escaleta comparativa de *Nadie es inocente* y *Sábado de mierda*

Secuencia final de *Nadie es inocente*	Secuencia final de *Sábado de mierda*



6. Secuencias finales en *Nadie es inocente* y *Sábado de mierda*.

a) En *Nadie es inocente* el empleo de los planos se categorizan en dos líneas narrativas. 1) Para las secuencias de Kara la composición emplea los colores cálidos que se contrastan con el interior del ferrocarril, la mayoría de los

encuadres son planos medios y *close-ups* del rostro para enfatizar la dimensión emotiva de los pensamientos que se escuchan en la *voz en off.* Hay un cuidado muy particular en los colores que se usan en sus secuencias pues los tonos ámbar, amarillentos y cafés son los que se usan en mayor medida.

El registro de las locaciones casi siempre se realizan con planos fijos y paneos. En ocasiones, se emplea el *zoom in* al rostro de Kara para enfatizar la introspección de sus pensamientos marcados por la voz en off. En algunos casos el montaje es repetitivo de las acciones, se acompaña del sonido de la música y esto obedece a su propuesta estética. A su vez, en las últimas secuencias donde Kara deambula por el pueblo, se muestran planos generales para enfatizar el entorno de la naturaleza, que hace un contraste visual con las secuencias urbanas a lo largo del documental.

La iluminación es natural y, en algunas ocasiones esto causa que algunas secuencias se noten un tanto oscuras. Sin embargo, esto les brinda un matiz más dramático y hace un excelente ritmo entre las demás secuencias. Existe una relación importante de la imagen y su montaje pues entre ambos se construye la naturaleza ficcional de esta película.

2) Respecto a los bloques de los jóvenes del colectivo, la mayoría son planos abiertos y fijos. En menor medida, los planos medios y close-up se enfatizan en las acciones de los chicos cuando éstos corren o platican entre ellos. Los bloques con planos secuencias (pocos con cámara en mano) se emplean en las acciones donde el grupo de jóvenes bailan o corren. Las imágenes poseen una iluminación sin luz artificial y esto alude a su naturaleza de cine observacional, por ello, la veracidad de las acciones se nota más convincente por sus cortes directos.

El empleo del color se construye bajo texturas sobrias, de tonos grises que contrastan con los tonos cálidos de las secuencias en exteriores. Existe una armonía en la perspectiva de la puesta en cámara, las secuencias con Kara están realizadas con planos cercanos, más emotivos y de introspección producto de la profundidad de los testimonios. Las secuencias del colectivo de los mierdas se emplean los planos abiertos, para referenciar el ambiente marginal de las locaciones de Ciudad Nezahualcóyotl. Se muestran planos medios en los espacios interiores como la habitación y la casa de Kara. Planos generales en la secuencia del concierto punk y la llegada de patrullas en las calles de la locación; estas escenas pertenecen al banco de imágenes del cortometraje de Gregorio Rocha. De igual manera, comparte una relación armónica con el montaje repetitivo de las secuencias musicalizadas pues las canciones elegidas son parte sustancial del tema del documental, aspecto que analizaremos en el último apartado de este capítulo.

b) *Sábado de mierda* presenta una factura visual que contrasta los planos abiertos, planos medios y el uso de la cámara en mano. Esto provoca que los encuadres tengan cambios constantes, pues al tratarse de secuencias largas crean un estilo de documental de observación.

Ahora bien, dado que se grabó con luz natural observamos muchas secuencias a oscuras, por el momento del día en que fueron realizadas y, posiblemente denota un diseño de producción que obedece a la historia, es decir, se cuentan los eventos que viven Los mierdas en un día cotidiano.

Por ejemplo, tenemos la secuencia del concierto de punk y en la plática que sucede dentro de la pipa. Allí prenden una lámpara que se dirige entre los jóvenes

para iluminar la conversación, la cámara sigue la dirección de la luz para identificar a los interlocutores.

En la composición fílmica de *Sábado de mierda* prevalecen los planos medios y los abiertos con dos o tres personajes, hasta el plano de conjunto con muchos punk´s a cuadro. Realizados con cámara en mano, mantienen la factura visual en todo el cortometraje con el estilo observacional. Es el caso de las secuencias de los jóvenes saltando sobre los autos viejos, la plática en el basurero tras juntar ropa vieja como en el asalto a la tienda de abarrotes.

En menor medida, los planos medios de los protagonistas y los planos cercanos suceden en las conversaciones entre los jóvenes. Esto para construir un relato más orgánico. Sin embargo, hay contrastes muy particulares en secuencias como el concierto de punk, donde sí hay algunos planos detalles y close-up´s de los jóvenes bailando y tocando instrumentos: propios de una narrativa del video clip por su montaje. En la última secuencia donde todos corren a resguardarse de la policía, los planos tienen cortes rápidos y movimientos bruscos. La naturaleza de este registro hace que la fotografía de Sarah Minter se vuelva más descriptiva por su montaje. Cabe destacar que el empleo de *zoom in`s* que emplea Gregorio Rocha similares en *Nadie es inocente* dan muestra de guiños al montaje experimental.

Finalmente, ambos documentales contrastan en tratamiento visual pues sus imágenes obedecen a dos perspectivas distintas de un mismo tema. Minter realiza una propuesta más redonda, de mayor profundidad del tema y de sus personajes. No obstante, la interpretación de esa experiencia con el colectivo de Los mierdas hace que Rocha se apoye en la investigación etnográfica para crear una ficción,

sin embargo, mantiene el tono documental que se traduce en la factura de la puesta en cámara. Es interesante señalar que ambas películas poseen un acercamiento etnográfico, en términos de Elisenda Ardévol, pero el montaje es distinto y lo profundizaremos en el siguiente apartado.

4.1.5 El montaje en *Nadie es inocente* de Sarah Minter y *Sábado de mierda* de Gregorio Rocha

Cuando se habla de edición o montaje en el documental, no sólo se refiere al proceso de post producción de las imágenes registradas durante el rodaje, sino a todas las etapas invisibles que maduraron la premisa, la investigación, las etapas de preproducción y el rodaje con los protagonistas, hasta los diversos cortes para llegar a un tratamiento final.

Cabe distinguir los procesos que ambas películas presentan. Por un lado, Sarah Minter realiza un elaborado diseño de narrativas alternas que motiva la introspección del espectador: 1) la historia de vida de Kara y sus experiencias dentro del colectivo; 2) el recuerdo de Kara que se intuye con los cortes a las secuencias de la cotidianeidad de Los mierdas punk.

Este montaje no sólo se apoya en el corte directo sino en la repetición de tomas con el fin de darle una propuesta más cercana al cine experimental, que se emparenta con el empleo de la música y el diseño sonoro. Para Rocha esa cotidaneidad resulta de orden cronológico y esto se observa en su construcción dramática del guión. Por lo cual, aparecen menos apuestas experimentales en

montaje, pero el diseño sonoro propone una estética muy particular, aspecto que se analizará en el apartado final de este capítulo.

En este sentido, *Nadie es inocente* posee un montaje cuyo recurso esencial versa en comprender la valiosa aportación temática sobre los jóvenes y el punk en los años ochenta. Para entender este mecanismo descriptivo y complementando la lectura sobre la composición cinematográfica, se añaden los siguientes conceptos sobre montaje interno y montaje externo que poseen un doble valor. Juan Mora observa que la interpretación del documentalista aporta un nuevo significado al tema investigado:

> Las herramientas que el montaje interno nos da para esto son los de la puesta en escena y las de puesta en cuadro, esencialmente. De cualquier manera, las tomas cinematográficas siempre serán documentos de hechos ocurridos ante las cámaras y micrófonos. Al ser estos planos integrados a una obra cinematográfica, pierden su carácter de documento y se transforman en una estilización subjetiva de la realidad, que crea una imagen artística… …El montaje externo crea un nuevo principio y un nuevo final para cada toma, que no dependen de las necesidades expresivas que se tenga por sí sola, sino de la situación y propósito de esa toma entre un grupo de tomas. El criterio puede ser descriptivo, dramático o, por ejemplo, meramente mecánico: como sería darle a todas las formas exactamente la misma duración o mostrar sólo las partes más brillantes de cada plano.[77]

[77] Juan Mora. "La música y el montaje cinematográfico, un paralelismo artístico" en *Música para cine*. 1ª reimp. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Cuaderno de Estudios Cinematográficos vol. 4, 2012. Pág. 42 y 43.

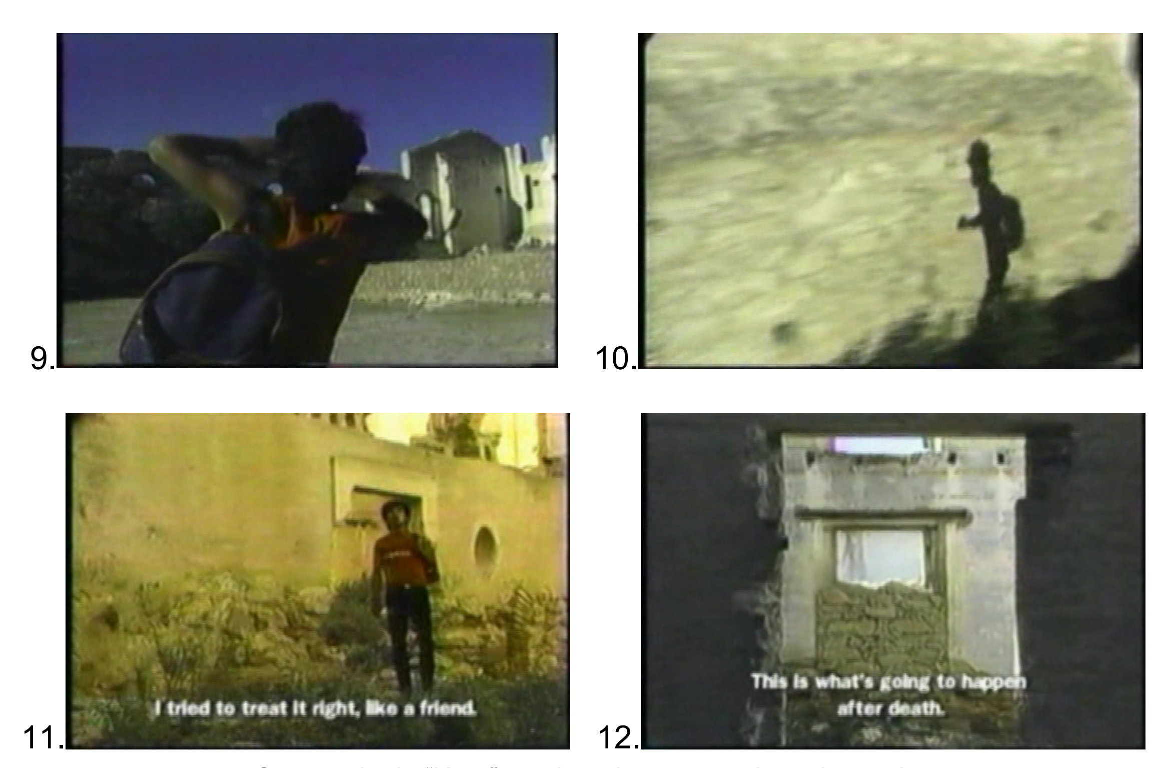
Con las ideas propuestas por Mora tenemos que la documentalista hibrida dos dimensiones en su narración del documental, con ello se explica su montaje externo en la estructura central que se ciñe a la vida de Kara quien inicia el documental y los cortes a las secuencias urbanas con los punk´s. La idea del "viaje" funciona como una metáfora que posee connotaciones intimistas pues aborda la búsqueda existencial de Kara, como se refirió párrafos arriba, esto se profundiza en el montaje de las escenas del ferrocarril. Para el montaje interno, las secuencias poseen una construcción orgánica donde cada bloque une la historia del documental, a la vez que representa momentos específicos en cada puesta en escena de Kara y de Los mierdas, a continuación veremos cómo opera este mecanismo.

4.1.6 El montaje interno y montaje externo en *Nadie es inocente*

A partir del montaje interno, Sarah Minter acude a la repetición de las tomas, en ocasiones acopladas a la dimensión sonora. A su vez estas escenas poseen una construcción subjetiva que va de la mano con los testimonios de Kara. Una de las secuencias más ejemplificativas de este mecanismo narrativo, sucede cuando Kara llega al pueblo. Allí las secuencias posteriores representan el estado emocional del protagonista, lo que se muestra bajo una factura visual entre planos abiertos y medios con planos cerrados haciendo un seguimiento de personaje caminando sobre las vías del ferrocarril, donde se insertan tomas en blanco y negro de sus recuerdos. Posteriormente Kara vaga entre los cactús hasta llegar a las ruinas del lugar mientras escuchamos un ambiente sonoro con tonos

sicodélicos. Esta secuencia construye una sensación de extravío, incertidumbre y soledad ante la vida.





7. Secuencia de “Kara” caminando por las ruinas del pueblo.

En esta serie de imágenes (fotos 1 a 12) se observa un lenguaje cinematográfico que traduce una serie de construcciones que tematizan la idea de la búsqueda. Aquí como apunta Mora, esa “estilización subjetiva de la realidad” opera dentro de un montaje de cortes directos con algunas repeticiones de tomas. Este tono lúdico de la edición es uno de los recursos que se distingue para mezclar el documental y la ficción, además juega con la parte sensitiva del espectador pues esta reiteracion visual se emparenta con los ritmos de la música.

Es importante señalar que, durante esta secuencia, la realizadora mantiene la sensación de que Kara sigue bajo los efectos de la droga. Camina sobre las vías del ferrocarril mientras se cuestiona sobre el futuro de su vida, después al ser picado por la espina de un nopal, él se dice así mismo que debe “despertar” y seguir adelante, todo en *voz en off.* Más tarde, recorre un túnel que hace evidente

la idea de “salir de la obscuridad”. Kara sale y camina entre las ruinas donde grita “ya llegue” mientras los cortes siguientes nos describen su vagar por las ruinas. Los ambientes sonoros ayudan a que estas tomas posean mayor efecto sensitivo en el espectador. Esta secuencia es la más representativa pues ilustra la idea de la docuficción, pues su montaje interno experimenta con los sonidos y las sensaciones del protagonista, además es orgánico al desarrollo temático del documental.

Para el montaje externo, se unen todas las escenas dentro del ferrocarril con Kara y las escenas que ilustran las cotidianeidad del colectivo de Los mierdas. Como es natural se observan algunas secuencias con repetición de tomas tanto en las transiciones de las escenas de Kara y los exteriores de los jóvenes punks. También en las escenas donde buscan ropa en el basusero, cuando un punk se corta el pelo en el camellón de la calle. Con un tratamiento similar en las secuencias del concierto, la corretiza por la policía y donde el grupo de punks platican dentro del edificio abandonado. A continuación se presenta la siguiente serie de imágenes







8. Secuencia de punks en zonas urbanas.

El montaje externo obra por un criterio descriptivo y dramático, pues emparenta la línea argumental de los testimonios de Kara con las acciones mismas de los mierdas punk. Por tal razón, es natural que los bloques son ordenados a partir de los recuerdos del protagonista. Las secuencias de filmación son en exteriores (algunos préstamos del material del cortometraje de *Sábado de mierda*), con locaciones urbanas como las calles de Ciudad Nezahualcóyotl, el basurero y los aspectos urbanos de la ciudad de México como el metro. En otro aspecto, para las

secuencias interiores en el concierto de punk con la posterior la corretiza de la policía, los mierdas dentro del edificio abandonado; ambas ilustran al espectador sobre la esencia de ser punk, gracias al espíritu etnográfico de la documentalista.

Finalmente esta articulación de los bloques del documental, obedecen a una noción planteada desde la perspectiva de Kara, que sube al ferrocarril y aparecen los recuerdos en orden cronológico. Las acciones mostradas con el colectivo se montan bajo esta analogía descriptiva cuyos tonos dramáticos van contrastando a medida que la película avanza. Allí la manipulación del tiempo y el espacio es particular por la influencia del montaje interno. Se apuesta por un libre albedrío en la edición: a cada bloque temático del protagonista existe un montaje que se alterna con las acciones del colectivo. En dichas escenas con Kara la edición aspira por brindarle una interpretacion ficcionalizada y con un alma onírica, es decir, ambos montajes transforman la realidad.

4.1.7 El montaje interno y el montaje externo en *Sábado de mierda*

A diferencia de los recursos narrativos que emplea Minter en su documental, Greorio Rocha asume su visión del colectivo como un puente para re-interpretar la realidad bajo un guión dramatizado. Aquí se observa que su linea narrativa posee un montaje experimental donde existe una apuesta sonora en los ambientes de las secuencias.

El montaje interno se vale de cortes directos casi en su mayoría con cámara en mano. Las acciones de los chicos punks se desarrollan bajo una línea temporal continua, que nos permite apreciar la construcción de una “cotidianeidad” preestablecida. Este guiño estético aporta un estilo de documental de observación

en la fotografía, lo que hace que las secuencias tengan un particular tono dramático; aspecto que Juan Mora atribuye como una virtud de esta edición. A continuación veremos una escaleta temática con las acciones más importantes del cortometraje.

3. Secuencia inicial de *Sábado de mierda*

Secuencia	Descripción de acciones	Imagen
1	Joven punk entra por el techo y baja por una liana al edificio abandonado.	
2	Créditos	
3	Jóvenes divertidos se columpian en una llanta dentro del edificio abandonado.	

4	Dentro de los vagones del metro, pintarrajean en la pared la leyenda de “Los mierdas punk”.	
5	Toman un autobús del transporte colectivo sin pagar, el chofer les reclama.	
6	Mientras dos amigos platican en la calle, llega una tercera y conversan. Más tarde llega otro y siguen conversando.	
7	Llega el “Jagger” cojeando y les dice que unos rockers lo golpearon: todos acuerdan vengarlo.	
8	Un borracho habla sobre el fin de del mundo.	

9	Los punks del colectivo saltan sobre los autos viejos de un baldío hasta el ocaso.	
10	En el basurero buscan ropa vieja y después platican sobre la idea de ser más “anarquistas”.	
11	Sobre la calle los mierdas se divierten mientras a uno le pintan la cresta.	
12	Mas tarde, en la avenida caminan hasta una pipa, sacan al conductor y se van todos en ella, anochece.	
13	Se paran frente a una tienda de abarrotes y la saquean.	

14	Platican dentro de la pipa y hablan sobre lo "incierto de futuro".	
15	Llegan al concierto punk: bailan y toman entre el slam de la música.	
16	Afuera del concierto se pelean dos grupos por el aparente asesinato de uno de ellos, "le dieron tres piquetes" dice uno.	
17	Suena la sirena de una patrulla y todos comienzan a correr.	
18	Detrás de una barda se encuentran dos grupos antagónicos: rocker vs. punks. Deciden unirse para rescatar a su amigo "el ojitos", quien se presume lo agarró la policía.	

19	Juntos atacan una patrulla, la incendian después encuentran al "Ojitos" y felices se van del lugar.	
20	Al amanecer, al borde de un cerro celebran y miran al horizonte.	
21	Créditos finales	

9. Secuencia inicial de *Sábado de mierda*

A lo largo de estas 21 secuencias su construcción obedece a una serie de eventos para expresar un día cotidiano. Por ello, mientras va avanzando la trama de este cortometraje Gregorio Rocha nutre su ficción desde una interpretación documental. Esto se explica por el montaje externo, que se traduce en una relación de corte directo casi sin transiciones temporales. Por tal razón, la

oscuridad de algunas escenas dan fe de esta intencionalidad estética. Obedece a la expresión artística de darle al espectador una película realista, al respecto Mora apunta que:

> El montaje interno puede ser considerado como una expresión espacial de la aparición de ideas o sensaciones. El montaje externo pude ser considerado como una expresión temporal del desarrollo continuo de pensamientos o procesos mentales.[78]

Finamente, tenemos que la relación de ambos montajes es similar a *Nadie es inocente* pero la descripción de las situaciones parte de una intención docuficcional, ya que cada realizador construye una interpretación específica sobre el colectivo de Los mierdas. No obstante en ambos trabajos existe una propeusta sonora que complementa el montaje de cada película. Este recurso es una herramienta más, que hace de esta composición cinematográfica un maridaje muy especial entre el documental y la ficción. A continuación se analizará la relación que existe entre el sonido y la música.

4.1.8 El sonido y el uso de la música en *Nadie es inocente* de Sarah Minter y *Sábado de mierda* de Gregorio Rocha

El sonido y la música intervienen en el tratamiento formal de ambos documentales, como es sabido la imagen en movimiento y el sonido poseen un valor imprescindible para el espectador y, esta relación transmite ideas y reflexiones de los documentalistas.

[78] Juan Mora. *Ibídem.* Pág. 49.

En este orden de ideas, la colaboración de Minter y Rocha con el sonidista y diseñador sonoro Vicente Rojo Cama,[79] quien realiza la banda sonora como los ambientes de ambas películas, permite entender el trabajo del músico a partir de la cosmovisión de los realizadores, para abordar a Los mierdas punk.

En primer instancia, los aspectos sonoros que visten las imagen de *Nadie es inocente* se inscriben en tres vertientes: 1) el registro directo de las acciones durante el recorrido de Kara dentro del ferrocarril hasta su llegada al pueblo y, las secuencias urbanas donde suceden varios eventos con el colectivo de *Los mierdas*. 2) El diseño sonoro ayuda a darle un sentido estético y dramático a las escenas y, 3) el empleo de la música del género punk, que se relaciona con el tipo de acciones en las secuencias.

Por orden de aparición de estos recursos sonoros, el documental inicia con música incidental junto a la *voz en off* de Kara, quien comienza a relatar (bajo tono introspectivo) sus reflexiones acerca de ser punk. En este caso, el primer plano del sonido son los diálogos del protagonista, grabados en un estudio que llevan el hilo conductor de la película. Este modo de "contar su historia de vida" es esencial para la expresión estética que construye el tono descriptivo del documental: un tratamiento anécdotico que adquiere un valor importante de la diégesis

[79] Vicente Rojo Cama nace en la ciudad de México en 1960. Estudió composición electroacústica en el Conservatorio Superior de París y música por computadora en el Brooklyn College y en la Universidad de Stanford. Ha compuesto música para concierto, danza, video, performance, instalaciones y exposiciones pictóricas. Como diseñador gráfico realiza numerosas portadas de libros, catálogos, libros de arte, discos compactos, carteles, exposiciones, instalaciones, etc. Ha participado en diversas exposiciones nacionales y en el extranjero donde obtiene diversos premios, becas y reconocimientos nacionales e internacionales por su trabajo como músico y diseñador. En elsiguiente link se puede escuchar una parte de su trabajo sonoro. Véase link [https://soundcloud.com/vicente-rojo-1] consultado el 15 de marzo de 2017.

(entiéndase como plano narrativo) del relato documental. Luego se inscribe la musicalización de las escenas, allí existen varios momentos donde se escucha la elección de los canciones y, en algunos casos ayudan a las transición entre bloques, es decir, se emplean como un puente de los temas a desarrollar.

Ahora bien, el sonido directo opta por incorporar los ambientes dentro del vagón del ferrocarril, aunque en algunos casos, se privilegia el audio del testimonio de Kara, lo que implica una función dramática que permite al espectador adentrarse de manera más emotiva a las ideas y sensaciones del protagonista. Los diálogos entre los punks se resuelven de manera directa y en ocasiones el sonido ambiente se percibe en las conversaciones a las secuencias urbanas con el colectivo. Este plano sonoro cumplen la función de brindar información que ayuda a entender su contexto, sobre todo en pláticas como en la secuencia de la habitación: allí aparece Kara explicando su sentir acerca de fomar un colectivo más sólido con ideología anarquista. También en las situaciones donde se divierten los jóvenes: en las calles, en el basurero, en los puntos de reunión. En este plano sonoro, los diálogos de los punks están complementando las analogías que se oyen de Kara, este matiz intimista se construye con sus imágenes donde aparece pensativo en el vagón del ferrocarril.

El diseño sonoro es un recurso fundamental para la película pues en este sentido, la interpretación artística de Vicente Rojo resulta muy interesante. Por ejemplo cuando se observa a Kara inhalar cemento, donde el efecto se agudiza con sonidos sicodélicos cuando vaga dentro del vagón.

El montaje de cortes rápidos y directos sin transiciones, construyen la idea de ensoñación bajo el empleo del sonido de ambientes. Luego en el siguiente

secuencia Kara vaga por las vías del ferrocarril, de pronto se pincha con una espina del nopal y camina entre las ruinas hasta llegar a la cueva donde mira pensativo a la fogata. Este recorrido sonoro emplea tanto musicalización incidental como elementos que apoyan la idea del tema de las secuencias: el "despertar" y la "búsqueda" como se refirió párrafos arriba.

La función sonora de crear paisajes que dramatizen los puntos fuertes del documental, es un recurso eficaz para transmitir lo que el protagonista siente en esos momentos.

En el tercer plano sonoro, la musicalización ofrece una serie de canciones bastante ilustrativas del movimiento punk. Uno de los principales temas que aparece en varias secuencias del documental es "Lonely boy" de Sex Pistols

I'm left in misery
The girl I love's gone across the sea
I'm all alone
I ain't got no home
Mandy was her name
Sleepin' was her game
She didn't care about me
Oh God, baby can't you see.

I´m lonely boy
I´m lonely boy
I´m lonely boy

(Yo me quedo en la miseria
Una mujer que amo se ha ido a través del mar
Estoy sólo no tengo ningún hogar
Mandy era su nombre
Dormir era su juego

Ella no se preocupa por mí
Oh Dios, no pude ver

Soy un chico solitario
Soy un chico solitario
Soy un chico solitario.) [80]

La letra habla sobre, la pérdida del amor de Mandy, la ausencia del hogar, el vínculo con la soledad. Esta relación semántica abona al sentido metafórico que detalla Kara en su testimonio cuya imagen cumple el tono dramático de la secuencia



10. Jóven solitario en *Nadie es inocente*.

Otra de los momentos importantes sucede cuando los jóvenes del colectivo llegan al concierto punk. Esta serie de secuencias son musicalizadas por dos temas: el cover que hace Sex Pistols de "Rock around the clock"[81] y "Blitzkrieg

[80] The Great Rock 'N' Roll Swindle. Sex Pistols. [Doble LP] Inglaterra, Virgin Records: 1979. La traducción es mía.

[81] Rock around te clock. Bill Halley and the comets. [LP] Decca records, USA. Cómo señale en elprimer capitulo del apresente investigación muchos especialistas e historiadores del nacimiento del rock apuntan que este tema fue uno de los detonantes del género, que sirvió para que la juventud tuviera una identificación con la música que se producía en la posguerra. Para mayor información léase el siguiente artículo online para The guardian por Bob Stanley [https://www.theguardian.com/music/2014/may/22/bill-haley-rock-around-the-clock-worlds-first-rock-anthem] revisado el 17 de marzo de 2017.

pop"[82] de Los Ramones. Esta serie de escenas sirven como un puente musical cuyo montaje narrativo tiene propiedades del videoclip, es decir, la dimensión musical sirve de apoyo para que la edición de las planos obren por mostrar una descripción conceptual. Este montaje se apoya en la música y se traduce con la repetición de tomas, la cámara lenta y el seguimiento a cámara del slam de los punks, unidos en cortes directos de planos medios y cerrados. Muchos de ellos, con pocos segundos entre encuadres hacen de este puente musical una gran referencia para entender la interpretación del montaje y la musicalización para describir los vinculos identitarios entre los jóvenes.

Ahora bien, cuando se observan las mismas dimensiones sonoras en el cortometraje de Rocha, existe un contraste marcado por dos recursos: 1) para el sonido directo existe una referencia sonora donde intervienen los ambientes en las conversaciones. 2) En otras secuencias parecen imperceptibles los diálogos por los ambientes urbanos, no obstante, funciona la puesta en escena pues refleja un particular registro de la naturaleza de las situaciones y se acerca al retrato documental que hace Sarah Minter.

En *Sábado de mierda* el diseño sonoro posee un trabajo más elaborado por Vicente Rojo, quien apuesta por darle sonidos electrónicos a los ambientes de las escenas. Este guiño adquiere particular relevancia en el tratamiento narrativo de *Nadie es inocente*, sobre todo en la secuencia que se analizó donde Kara vaga por las vías del ferrocarril.

Los ambientes transforman los lugares y hace que las acciones de los punks posean una expresión sonora. Esto sucede cuando se oye el sonido del viento en

---

[82] The Ramones. The Ramones. Blitzkrieg pop. [LP] Sire records, USA. 1976.

la conversación que tienen en el basurero tras buscar ropa vieja. Otra, justo al anochecer cuando algunos punks están sobre la pipa que han robado y suenan los sonidos metálicos para darle más dramatismo a la acción. También cuando los rockers y los punks acuerdan ayudarse para rescatar a su amigo, con un plano en contra picada corren y prenden fuego a la patrulla.

La musicalización opta por emplear fragmentos de la canción “Twilight Furniture” del álbum homónimo del grupo This Heat.[83] Es notable que se haya elegido esta música, pues dentro de la historia de la escena underground británica, este álbum es una excelente propuesta experimental. Sus miembros Charles Bullen y Charles Hayward[84] cuya ascendencia musical proveniene del rock y el punk de mitad de la década de los setentas, les permitió mezclar los ritmos del post-punk, rock industrial y la hibridación de tonos jazzísticos con la música electrónica. Además su evidente influencia de la *música concreta* le da el poder dramático a las acciones de los jóvenes punks donde se insertan.

A finales de los años cincuentas, el músico francés Pierre Schafer inscribe este concepto sonoro como música concreta o acusmática, la cual implica una serie de composiciones sonoras que son extraídas de fuentes digitales o analógicas, incorporadas y re-editadas en nuevos lenguajes sonoros para darles un nuevo contexto y significado.[85] De esta forma, Vicente Rojo opta por extraer fragmentos de la canción y darle un nuevo poder narrativo en el montaje cinematográfico, estas secuencias crean un vinculo entre la musicalización y el diseño sonoro.

---

[83] This Heat. *Ibídem*.
[84] Para mayor detalle véase la excelente reseña del álbum por Philip Sherburne en la revista Pitchfork [http://pitchfork.com/reviews/albums/21407-this-heathealth-and-efficiencydeceit/] consultada el 19 de marzo de 2017.
[85] Al respecto para entender este principio musical véase su obra *Tratado de los objetos musicales*. España, Editorial Alianza, 1988.

En resumen, la importancia de la dimensión sonora es para Vicente Rojo una labor orgánica pues emplea los sonidos ambientes y una elección musical específica para estructurar una gama expresiva al sonido de este cortometraje. De tal forma, que esta articulación se nutre de los recursos antes mencionados para construir una historia que exprese la intención del realizador por contar lo que Los mierdas vivían en la época.

5.1 Consideraciones finales

A lo largo de este capítulo se profundizó en la metodología de trabajo de ambos documentalistas, el estudio realizado de ambas películas detallan una manera muy particular de mezclar la ficción y la realidad bajo tratamientos muy particulares.

En materia documental para Sarah Minter este mecanismo le valió la oportunidad de experimentar con la historia de vida de Kara y el colectivo de Los mierdas. Su lenguaje cinematográfico inscribe la maleabilidad de jugar con la puesta en cámara, la propuesta fotográfica, su montaje y la capacidad sensorial que tuvo el sonido directo y el diseño sonoro. Todo esto para mostrarle al espectador, la esencia de ser joven de la época, aficionado a la música punk rock y pertenecer a un colectivo.

En contraste con Gregorio Rocha, el objetivo principal con su cortometraje es abordar al colectivo punk desde una interpretación autoral. La hibridación narrativa que emplea con su acercamiento documental y su lectura dramática, propia de la ficción, permite al espectador tener una percepción distinta y loable acerca de la

música punk y el fenómeno social que significaban estos jóvenes. Se refirió que los recursos visuales y sonoros le aportan al lenguaje cinematográfico un nuevo método de expresión, que obra por mantener una relación orgánica con la historia que cuenta el cortometraje. La puesta en cámara, el naturalismo de su factura fotográfica, la cotidianeidad de las escenas como su dimensión sonora, se apoyan en los efectos de los ambientes y en una musicalización ingerente en su diégesis descriptiva.

A continuación veremos cómo este vinculo documental se realiza con otros subgéneros musicales, en una época distinta donde las raíces prehispánicas se vinculan con el rock anglosajón y esto permite al realizador entender la relación contemporánea de la cosmovisión tsotsil con los jóvenes músicos y su entorno.

3º Capítulo
El documental expositivo en el rock tsotsil.
Vayijel: el rock del pueblo de Jesús Reyes y *El espíritu animal: el rock de Vayijel* de Hassan George

A lo largo del primer capítulo se hizo un breve recuento sobre el nacimiento del rock y su desarrollo dentro del género punk. Al abordar el rock tsotsil se detalló la manera en cómo nace esta vertiente musical, desde mediados de los años noventa hasta consagrarse en los años dos miles entre los jóvenes indígenas de los Altos de Chiapas. El rock tsotsil o *Bats´i rock* se ha convertido en una forma identitaria para esta comunidad, con ello se han incorporado al mundo globalizado de las propuestas musicales, donde aspiran a enaltecer su lengua y sus raíces. Además estos grupos buscan combatir con su música la discriminación que han padecido durante años.

Gracias al cine documental estos aspectos se ven reflejados dentro de las películas a analizarse. Por ello, desde el rock de *Vayijel* (una de las bandas más representativas de esta escena) se profundizarán conocimientos sobre el rock tsotsil, su cosmogonía musical y el método de abordaje en los trabajos realizados por los documentalistas Jesús Reyes y Hassan George.

La estrategia del documental expositivo es el recurso que emplearon los realizadores para darle forma a *Vayijel: Rock del pueblo*[86] (2011) de Jesús Reyes, producción universitaria de casi 18 minutos que aborda los inicios del grupo y, más

---

[86] Cortometraje que apoya la tesis universitaria realizada por Reyes Mendoza, Jesús Antonio y Xitlalli Guadalupe Flecha Macías. *Vayijel: Prácticas comunicativas y construcción de identidades híbridas culturales*. Tesis para obtener grado de Licenciatura en Comunicación. México, Universidad Autónoma de Chiapas, Facultad de Humanidades. Mayo, 2011.

tarde *Vayijel: el espíritu guardián* (2014) de Hassan George, co-producción mexicana con el canal venezolano de Telesur.

El *Bats´i rock* o rock tsotsil surge desde mitad de los años noventa y se consolida diez años después. Tal ves como un reflejo cultural producto de la expansión y evolución que ha tenido el rock mexicano en su transición al siglo XXI. En cierto sentido, a medida que la comunicación digital con el internet aminora las distancias, crecen los consumidores del rock y sus subgéneros. Asimismo, los jóvenes de la república mexicana se sienten identificados con las diversas propuestas musicales que encuentran en la red. Por tal razón, no es casualidad que los chicos oriundos de Los altos de Chiapas cultivan su afición por el rock occidental. Luego entonces nace su inquietud por imitar esas bandas y mezclarlas con la riqueza de su cultura ancestral. Muchos de ellos aprenden a tocar por iniciativa propia sin maestros particulares ni escuelas de música. En cierta forma, empiezan escuchando grupos por recomendaciones de amigos y familiares, después esta afición los lleva a crear bandas y, poco a poco en los ensayos, van construyendo un sonido propio. Con el tiempo su estabilidad como banda activa les da un lugar en la escena rockera tsotsil, lo que que les permita integrarse a una sociedad globalizada. Al respecto, la investigación que realiza Karla Encarnación refiere:

> *Batsi´k´op* (palabra original) o *Jk´optik* (nuestra palabra) es como se le llama a la lengua tsotsil. El vocablo *Bats´i* se utiliza frecuentemente para hacer referencia a todo aquello que involucra a los hablantes de la lengua o pertenecientes al grupo étnico… …[El rock tsotsil] se tiene a un producto musical que nace dentro de la

> creación de música indígena contemporánea, es decir, el paso entre la música tradicional y las creaciones originales. Por otra parte el propósito de este movimiento musical es "fortalecer la identidad" entre los jóvenes indígenas, con respecto a la discriminación, los grupos de rock tsotsil esperan valorar a las comunidades, que los jóvenes no se avergüencen de ser indígenas, que no pierdan su lengua materna y que otros se interesen en aprenderla, también que se conozcan los relatos, leyendas y mitos contados de generación y generación, pero también hacer protestas por situaciones que consideran injustas, o que afectan a la humanidad.[87]

En las líneas citadas se leen temas que desarrolla el rock tsotsil y los jóvenes de San Juan Chamula como la migración artística como una vía cultural que les permita sentirse dentro de un mundo contemporáneo, combatir la discriminación tras asimilar el rock occidental de un mundo globalizado y mantener la tradición lírica de sus raíces prehispánicas en las letras de sus canciones.

Cabe señalar que tras el levantamiento de armas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), se funda la banda Sak Tzevul en los lejanos años noventa. Con el paso del tiempo esta propuesta artística se transformaría en una escena musical que daría vida al rock tsotsil. De tal forma, durante la segunda etapa que comprende finales de los años noventa e inicios de los años dos miles, Karla refiere que:

---

[87] Karla Bordenave Encarnación. *¡Existimos, no somos fantasmas! Etnorock: medio de comunicación para jóvenes indígenas en México. Análisis del discurso del grupo Vayijel "el animal guardián".* (Tesis Licenciatura en Ciencias de la Comunicación). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Págs. 66 y 82.

> No se puede descartar que existen grupos que provienen de otros grupos étnicos como *Xamoneta* (pirekua-rock) de Michoacan, *Súper Coraje* (hñahñu-rock) de Hidalgo, *Lino y Tano* (yaqui-rock) de Sonora, *Noesis* (rock mixteco) de Oaxaca, que son agrupaciones que incorporan su tradición étnica musical y la cosmovisión de cada uno de sus pueblos que representa… …Entre otros destacados de la música indígena contemporánea está *Santos Santiago* que es reggae maya, *Sin rostro* rock-quiche de Guatemala, Maricela Gonzalez y su trío pertenecientes al pueblo ñañú, *Siete Mares* de música huave, *Nunduva Yaa* que interpretan jazz mixteco, entre muchas otras propuestas.[88]

El rock indígena se va afianzando, surgen grupos durante la primera mitad de los años dos miles. Esta escena se vuelve un importante fenómeno cultural para jóvenes de estas comunidades. Con ello, su música se conoce gracias a las redes sociales, por recomendaciones entre seguidores y amigos, también a la asistencia a pequeños conciertos en sus localidades. Va creciendo el reconocimiento a nivel nacional e internacional.

En este contexto, Vayijel nace como una de las bandas más reconocidas en la escena del rock indígena. La importancia de su propuesta artística responde a la escena creada por los pioneros Sak Tzevul y con ello, la consagración del rock tsotsil.

Vayijel y su carrera artística es visitada por ambos documentales desde el registro de conciertos, cambios de alineación y entrevistas a los integrantes que a

---

[88] *Ibídem.* Pág. 63.

la fecha de sus rodajes tocan en el grupo. Estos trabajos documentales aspiran a contar la historia que hay detrás de este grupo de rock.

Tras el visionado de los documentales surgen varios cuestionamientos: ¿qué atrae a los jóvenes tsotsiles del rock occidental?, ¿por qué elijen al rock como una vía para atacar la discriminación?, y ¿cómo articulan su investigación los realizadores?

El documental expositivo es la estrategia elegida por los documentalistas para contar la historia de Vayijel y, a través de su análisis se podrán generar conocimientos sobre su metodología de trabajo. A continuación se hará una visita a los conceptos más importantes desde la teoría documental.

3.1 Bill Nichols y el documental expositivo

John Grierson señala que el documental es un medio que "fotografía escenas en vivo" y que "posee un efecto de intimidad" sobre las historias que registra con la cámara. En este sentido el documentalista ha experimentado su primer acercamiento desde la perspectiva del documental; aquí comienza su interpretación de la realidad.

El documentalista parte de una determinada estrategia durante el registro inmediato de la cotidianeidad. Esta reflexión se ve referida en los lugares, los personajes donde se recogen los testimonios y el archivo visual que los complementa. De tal forma, estos recursos se organizan en la edición para darle vida al estilo del documental expositivo.

Acorde a Bill Nichols "El documental se basa considerablemente en la palabra hablada. El comentario a través de la voz en *off* de narradores, periodistas,

entrevistas y otros actores sociales que ocupan un lugar destacado en la mayoría de los documentales."[89] Cuando se aborda el modo expositivo su factura se aleja del estilo experimental, de tal forma que se construye un tratamiento cuyo argumento suele ser lógico y racional:

> El espectador de documentales de la modalidad expositiva suele albergar la expectativa de que se desplagará ante él un mundo racional en lo que respecta al establecimiento de una conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos… … por lo general esperará que el texto expositivo tome forma en torno a la solución de un problema o enigma: presentando las noticias del día, investigando el funcionamiento del átomo o del universo, abordando las consecuencias de los desechos nucleares o la lluvia ácida, siguiendo la historia de un acontecimiento o la biografía de una persona. Esta organización desempeña un papel similar al de la unidad clásica del tiempo en una narrativa en la que se producen aconteceres imaginarios dentro de un periodo temporal fijo que a menudo avanzan hacia una conclusión bajo algún tipo de urgencia temporal o plazo.[90]

Cuando refiere Nichols esta concepción de mostrar un mundo racional y lógico dentro del tratamiento fílmico, hablamos de la figura de la "argumentación", la cual obedece al mecanismo donde se arman los bloques de cada secuencia. El montaje de elementos visuales y sonoros apoyan los temas que el documentalista desea corroborar dentro de su esquema de narración. La idea fundamental es comprobar las aseveraciones que los entrevistados refieren en sus testimonios.

---

[89] Bill Nichols. *Loc cit.* Pág. 51
[90] *Ibídem*. Pág. 72.

El documental expositivo gracias al proceso de la argumentación, aborda la realidad desde la perspectiva del realizador. Primero investiga, luego filma y entrevista a los protagonistas elegidos. Su historia cobra relevancia y autenticidad, a medida que se complementan los testimonios con los recursos descriptivos como el archivo fílmico, el fotográfico y las notas periodísticas. La voz de un narrador omnisciente cumple la función de brindar datos duros y transmite una visión del mundo generada por el realizador. Es así que la "lógica documental" que menciona Nichols, se debe basar en pruebas fehacientes acerca del mundo del que se habla:

> La autenticidad de los sonidos y las imágenes grabados en el mundo histórico (o reconstruidos de acuerdo con criterios específicos) constituye una prueba acerca del mundo… …La perspectiva es el modo en que un texto documental ofrece un punto de vista particular a través de su representación del mundo… …El comentario puede incluir no sólo el tratamiento directo del espectador (narradores en *voice-over* o autoridades que aparecen en la pantalla, por ejemplo) sino también otras tácticas o recursos (elementos de estilo y retórica) que distraen nuestra atención de una perspectiva sobre el mundo para dirigirla hacia una relación más distanciada y conceptual del mismo.[91]

En este sentido el documental expositivo estructura los recursos (arriba mencionados) para jerarquizarlos a lo largo de la película. El tratamiento audiovisual y su modo de representación, parte de la retórica del realizador para

[91] *Ibídem*. Pág. 172.

llamar la atención del espectador. Esta construcción es entendida como la "espina dorsal" que llevará la filmación a buen puerto.

Finalmente, la lectura de Nichols señala que para comprender el mecanismo de la argumentación, ésta posee diversos recursos que construyen su tratamiento. Tal como son las entrevistas, fotos, video de archivo y demás recursos sonoros y visuales, el autor categoriza los grados de conocimiento que los protagonistas ofrecen de la siguiente manera:

> *Grado de conocimiento*: lo que aprendemos puede estar limitado a lo que sabe un solo personaje o comentarista o puede ir más allá de una única fuente.
> *Grado de subjetividad*: es el grado en que experimentamos los pensamientos y sentimientos interiores de los personajes o compartimos su perspectiva.
> *Grado de conciencia de sí mismo*: es el punto hasta el que un agente expositivo se reconoce a sí mismo de tal modo que el espectador nota <<Se me está poniendo una argumentación>>.
> *Grado de comunicatividad*: es el punto hasta el que la exposición revela lo que sabe. Las demoras y los retrasos, los enigmas y el suspense son aspectos intrínsecos tanto de la ficción como de la exposición.[92]

En los conceptos citados, cada uno alude a la cualidad temática que se aspira a obtener. Con ello Nichols jerarquiza las participaciones de los "actores sociales" o entrevistados para desarrollar el tema del documental. En este sentido, la subjetividad de la metodología del realizador se verá atraída por la empatía que se

[92] *Ibídem.* Págs. 162, 163 y 167.

debe transmitir al espectador. Contar con la participación activa de los protagonistas sirve, no sólo como un entretenimiento, sino para crear una reflexión profunda del tema. A su vez, la figura de la *voz en off* se emplea como un agente comunicativo de gran importancia para la argumentación ya que:

> El comentario sirve para provocar una sensación de distanciamiento con propósitos orientativos, de evaluación, juicio, reflexión, reconsideración, persuasión o cualificación entre el texto como conjunto y las pruebas que presenta. El comentario permite la aplicación al mundo de un cobertura moral/política reconocible, a menudo utilizando las mismas técnicas o recursos estilísticos que contribuyen a establecer la representación del mundo que hace el texto en primer lugar (montaje, discurso, ángulo de cámara, composición, etcétera). Esta duplicación es lo que da al texto su voz o punto de vista social.[93]

El punto de vista social que observa este autor es imprescindible, porque a través de la unión de los testimonios con la narración de *voz en off,* la argumentación construye la diégesis del documental.

En resumen, el objetivo del documental expositivo reside en mostrar el tema investigado a través de las entrevistas, los recursos visuales y sonoros para corroborar su veracidad. Este proceso es llevado a cabo mediante la argumentación, que es la espina dorsal de los conocimientos obtenidos durante la investigación y los diversos rodajes. Estos conocimientos se categorizarán, por los

---

[93] *Ibídem*. 171.

grados que Nichols señala y el apoyo de la *voz en off*, será parte de la visión del mundo que el realizador pretende mostrar al espectador.

3.2 Apuntes sobre la retórica en el documental expositivo

El realizador Carlos Mendoza aborda la retórica del cine documental, como el proceso de "inventar y ordenar" la información donde señala:

> Fijar reglas y proponer técnicas para acopiar pruebas, ordenar y hacer más convincentes los argumentos de aquellos que acudían a los juzgados a reclamar sus tierras, o a convencer a las multitudes; es decir, crear las reglas para elaborar discursos capaces de convencer a los jueces, y a los indecisos, así como para neutralizar a los adversarios.[94]

Este discurso que señala Mendoza posee recursos específicos que el documental expositivo operará a lo largo del tratamiento. Las categorías de la retórica clásica son la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. En cada una de ellas, se insertan los resultados del rodaje como el material de apoyo para ilustrar las entrevistas, en este sentido:

> La *inventio* o invención, o *éuresis*, se encarga de seleccionar y reunir los argumentos a emplear, así como de las ideas que darán sustancia al discurso.
> La *dispositio*, o *taxis* u *ordenamiento*, se encarga de dotar de orden a las ideas y argumentos suministrados por la inventio; elige y ordena de la manera más adecuada los elementos del discurso, con criterios que deben favorecer los resultados que se buscan y la elaboración del mismo.

---

[94] Carlos Mendoza. *El guión para cine documental.* 1ª reimp. México, UNAM, 2011. Pág. 137 y 138.

> La *elocutio*, o *elocución* o *lexis*, se ocupa de la expresión lingüística de las ideas, pruebas y argumentos hallados en la inventio y ordenados en la dispositio.[95]

Estos criterios identifican la construcción del diálogo audiovisual entre el documental y el espectador. Tenemos que el *Exordio* o *proemio* es la parte inicial del discurso y su trabajo es “captar y fijar la atención del público”.[96] De igual forma, este gancho audiovisual debe tener gran atractivo para inyectarle interés al público. A partir de aquí se establece el tema, la hipótesis y la intención del discurso, luego el desarrollo de éstos se inscriben dentro de la argumentación.

La argumentación vincula los temas y los hechos que se irán deshilvanando a razón de responder: el quién, el qué, el cuándo, el cómo, el dónde y el porqué, a lo cual añade Mendoza:

> Al igual que en el exordio, la narración debe tener tres atributos fundamentales: la brevedad (no aburrir al auditorio, y evitar la desproporción entre discurso y tema), la claridad (no intentar convencer al auditorio mientras no se le haya expuesto debidamente el tema del que se trata) y la verosimilitud (es necesario que los hechos verdaderos sean, también, creíbles).[97]

En este orden de ideas, es importante considerar la organicidad que debe existir dentro de la información que el realizador va develando, al paso de cada bloque temático. Por tal razón, el modo expositivo resulta loable para desarrollar estos conceptos. Además de la puntualidad para profundizar las ideas inscritas en el

---

[95] *Ibídem*. Págs. 138 a 140.
[96] *Ibídem.* Pág. 141.
[97] *Loc cit*. Pág. 142.

tratamiento audiovisual, se busca esquematizar la información del tema central del documental.

La argumentación entonces "es la parte central del discurso, en ella debe prevalecer el dominio de la lógica que gobierna el razonamiento, persuade y convence",[98] afirma Carlos Mendoza.

Finalmente durante el *epílogo* o *final* de la película, "se recapitula y se clausura el discurso. En él se repiten las ideas fundamentales ya mencionadas en el discurso, se resumen y enfatizan con el propósito de seducir tanto a los jueces como al auditorio."[99] En las reflexiones finales del documental puede aparecer nueva información, un argumento contundente y desconocido que busca sorprender al espectador. Sin embargo, algunos documentalistas la consideran innecesaria.

A continuación se analizará cómo operan estas categorías, a lo largo de los documentales sobre Vayijel, con el objeto de ejemplificar los recursos del modo expositivo.

3.3 Análisis de *Vayijel: el rock del pueblo* de Jesús Reyes y *El espíritu animal: el rock de Vayijel* de Hassan George

Al igual que el capítulo anterior, se mantienen las mismas categorías temáticas del cronograma de análisis cinematográfico propuesto por el Dr. Lauro Zavala: "el inicio", "la puesta en cámara", "el sonido y el uso de la música", "el montaje" y "las entrevistas". Esto ayudará a encontrar una metodología que permita determinar

[98] *Ibídem.* Pág. 143.
[99] *Ibídem.* Pág. 143.

los contrastes y similitudes en las estrategias del relato documental que abordan los documentalistas con el rock tsotsil y Vayijel.

Respecto al trabajo de titulación que produce Jesús Reyes, este corto documental es un complemento a su investigación terminal en la Universidad Autónoma de Chiapas para titularse de la carrera de Comunicación.[100] Este audiovisual resulta interesante, pues es el primer acercamiento documental que se realiza sobre el grupo Vayijel y, dentro de sus casi 18 minutos de duración, se analizarán los testimonios de sus integrantes de este grupo musical.

Con cuatro años de diferencia, el documental realizado por Hassan George es co-producido por el canal venezolano Telesur, el cual será analizado a profundidad por su duración y madurez cinematográfica.

3.3.1 El inicio en *Vayijel: el rock del pueblo* de Jesús Reyes y *El espíritu animal: el rock de Vayijel* de Hassan George

En los primeros minutos del documental de Jesús Reyes, se escucha el audio de una niña cantando el himno nacional mexicano en lengua tsotsil. Luego hay varias tomas dentro del auto en movimiento mientras llega a la comunidad de San Juan Chamula. Después hay varios planos generales, donde se ilustran los lugares de la comunidad chiapaneca hasta el corte del plano medio a plano general con *zoom out*. Allí se observa a la niña (donde se empalma el audio de ella cantando) en la ceremonia escolar, quien está flanqueada por sus compañeros vestidos con su

[100] Esta investigación se lleva a cabo junto a la estudiante Xitalli Guadalupe Flecha Macías (2011). *Vayijel: prácticas comunicativas y construcción de identidades híbridas culturales* (Tesis para obtener el grado de Licenciado en comunicación). Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma de Chiapas, México.

tradicional *Chuj*[101]. Una compañera sostiene la bandera de México y se presentan los créditos iniciales. En la siguiente serie de imágenes se observa esta secuencia













1. Inicio de *Vayijel: rock del pueblo*.

---

[101] "La vestimenta tradicional del hombre en San Juan Chamula consiste en un chamarro blanco o *chuj;* este chamarro es bordado por las mujeres con lana de borrego y ayuda a protegerse de las bajas temperaturas a las cuales se ven sometidos sobre todo durante el invierno, también utilizan una camisa blanca, un calzón de manta aunque durante las últimas décadas esta prenda ha sido suplantada por pantalones debido a la introducción de la industria textil en algunos poblados, huaraches y un cinturón de piel o gamuza que elabora de manera artesanal miembros de la comunidad.

Por otra parte, las mujeres usan un huipil (anteriormente también hechas de lana, pero hoy día usan más la tela de "sarga" para su confección), enaguas de color negro elaboradas también de lana y huaraches de piel aunque en algunos casos las mujeres prefieren andar descalzas." *Ibídem.* Págs. 59 y 60.

La presentación del documental se presenta bajo una forma esquemática propia del documental expositivo: ubicar al espectador en el lugar de la historia. En la segunda secuencia se entra en materia, se observa la toma de un concierto de Vayijel donde los presentan ante el público. Luego al corte siguiente, se observa al primer entrevistado Manuel López, guitarrista fundador del grupo y originario del paraje de las Minas. Posteriormente una entrevista grupal donde Manuel es acompañado por Xun, baterista y Tello Hernández, bajista y voz de Vayijel. Más adelante, se presenta la tercer entrevista con Oscar Fernando fundador del grupo tsotsil.



1. Manuel López



2. Tello Hernández, Xun y Manuel López.



3. Oscar Fernando.

Durante la primer entrevista, Manuel habla sobre el origen de Vayijel, su intención de preservar con la música la cosmogonía de la cultural tsotsil. También habla sobre combatir el racismo que existe entre los jóvenes universitarios, pues no quieren sentirse indígenas ni hablar su lengua materna con los habitantes de las comunidades aledañas.

En contraste, Tello Hernández habla sobre su gusto por tocar la guitarra, lo que lo llevo a empezar a tocar el bajo de manera profesional. Manuel abunda en la intención de dignificar sus raíces maya tsotsil mediante las letras de la música. Oscar Fernando cuenta sobre su gusto por la música desde que iba en la secundaria. Además relata la importancia que señala Manuel López, llevar a cabo este proyecto cultural y la intención de formar Vayijel; el objetivo es transformarlo en algo importante para su comunidad.

En el arranque de *Vayijel: rock del pueblo*, el documentalista plantea el tema del rock tsotsil a través de sus entrevistados. Lo cual explica la argumentación que se inscribe bajo los grados de comunicación y subjetividad en términos de Bill Nichols. A partir de la confección de las entrevistas (aspecto que se analizará en el siguiente apartado) se puntualiza el origen de Vayijel y, poco apoco, se conoce a los protagonistas desde el plano anecdótico. Esta manera de estructurar el audiovisual se construye bajo el montaje de cada testimonio y la empatía con el espectador se moldea gracias a la interpretación del realizador.

La visión del mundo genera empatías, pues las ideas y sentimientos de los integrantes de la banda profundizan, no sólo la búsqueda artística sino personal.

En los primeros cinco minutos se ha establecido el marco narrativo que se desarrollará durante todo el cortometraje: contextualizar el nacimiento de la banda

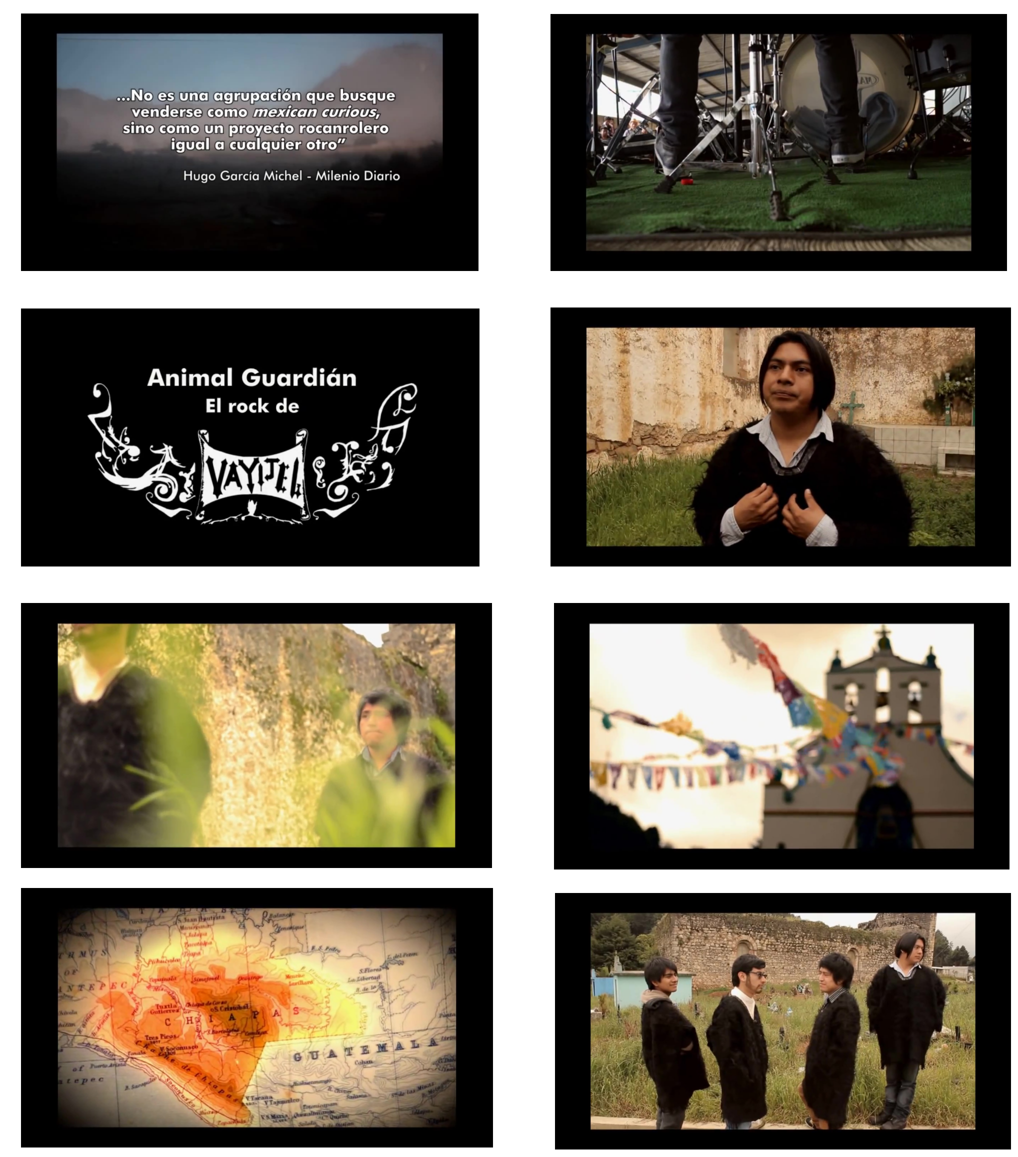
y su propósito al hacer música. El montaje alterna las entrevistas con diversas secuencias de imágenes de San Juan Chamula y con las presentaciones en vivo del grupo.

Cuatro años más tarde el realizador Hassan George co-produce con Telesur el segundo documental que retrata a los jóvenes de Vayijel. En los primeros minutos inicia con una secuencia musical que presenta a la banda con varios recursos: primero con el audio de la canción "Bolon chom"[102] (Jaguar del cielo), luego las diversas plecas con reseñas editoriales de varios periodistas acerca de su música. Tras los créditos se mantiene la música con varios cortes de la banda hasta llegados los tres minutos.

En el siguiente corte, se presenta la primera entrevista con Oscar Fernando, allí su testimonio explica qué significa Vayijel: "el espíritu animal" o "espíritu guardián", el cuál protege a cada habitante de la comunidad durante su vida. Después aparece en dos breves ocasiones la *voz en off* del narrador, quien señala la ubicación de la comunidad de Los Altos de Chiapas, ayudado de una animación del mapa de México. Tras varios cortes se detalla que en el año 2006 inicia Vayijel en su natal San Juan Chamula, además refiere su aspiración de tocar rock para exaltar su lengua y su cultura. En la siguiente serie de imágenes se observa esta secuencia:

---

[102] Vayijel. Bolomchon. Vayijel. [CD]México, Disquera independiente: 2011. Al respecto Jesús Reyes añade: "El concepto musical de la agrupación es definido simplemente como rock con letras tsotsiles pese a que fusionan distintos géneros musicales como el thrash metal[102], el heavy metal[102] o sonidos típicos regionales como en el único cover que tienen llamado "*Bolon chom*" una canción regional originaria de San Juan Chamula cuyo sonido fue adaptado a las distorsiones de la guitarra eléctrica y a los matices de la batería." *Loc cit.* Pág. 81.



2. Inicio de *El espíritu animal: el rock de Vayijel*.

A diferencia de la construcción de imagen y sonido que observamos en el primer documental, para Hassan le resultó más eficaz optar por el plano musical como primer recurso descriptivo para argumentar el tema del rock tsotsil de Vayijel. La inclusión de plecas introductorias abonan al concepto de grado de comunicación, es decir, se apoyan en una figura externa (los periodistas) para nutrir la diégesis de los testimonios de cada protagonista. Con las animaciones y la aparición de un

narrador se transmite los datos duros, con ello, el realizador inscribe una fórmula audiovisual para ofrecer la información al espectador.

Es interesante notar que las entrevistas van develando el tema, a partir de las perspectivas de vida que cada integrante relata. La espina dorsal de este documental se estructura a partir del testimonio anecdótico que, poco a poco, se convierte en un relato intimista donde cada integrante revela el origen del grupo y trayectoria desde perspectivas diferentes.

La *voz en off* aporta verosimilitud a la investigación, de tal forma que la alineación durante el rodaje es la siguiente: Oscar guitarra y voz, Xün batería, Hugo segunda guitarra y Pixie bajo. Aquí, el grado de subjetividad resulta más laxo y su punto de vista acude a figuras cinematográficas más tradicionales para vestir los testimonios de cada bloque. No obstante, para entender mejor esta metodología documental se verá a continuación, el desarrollo temático que realiza cada documentalista.

3.3.2 La entrevista en *Vayijel: el rock del pueblo* de Jesús Reyes y *El espíritu animal: el rock de Vayijel* de Hassan George

En este apartado se analiza la entrevista como la espina dorsal de los del rock tsotsil como su contexto musical y social. A diferencia del capítulo anterior, donde el documental experimental asumía la entrevista como una *voz en off* con tono introspectivo para relatar la historia, en el documental expositivo el contraste se establece desde la escaleta o el guión pre-escrito por los realizadores. Jesús Reyes y Hassan George toman la base periodística para crear la serie de preguntas que realizan a los jóvenes rockeros. A medida que cada uno de ellos

expresa sus experiencias, se va deshilvanando las diversas vertientes subtemáticas. A continuación se observa el itinerario temático que cada entrevista ofrece de acuerdo a la escaleta de ambos documentales:

1. Escaleta temática de *Vayijel: el rock del pueblo* (2011) Dir. Jesús Reyes

Entrevistado	Principales temas abordados
1. Manuel de Jesús.	Inicia su conversación con la idea de formar Vayijel como una respuesta a la falta de identidad en los jóvenes tsotsiles, principalmente universitarios en San Cristóbal de las Casas. Pues ya no hablan su lengua materna y optan por evadir su identidad indígena producto de la discriminación. Además aspiran con el grupo, enorgullecer sus raíces y su cosmogonía prehispánica.
2. Tello Hernández, Xun y Manuel de Jesús	Tello cuenta que a meses de haberse formado la banda empezó a aprender el bajo. Manuel añade que a través de su música fortalecen la lengua maya tsotsil su cultura y su tradición.
3. Oscar Fernando.	Habla de su gusto por la música y tocar en conciertos, pero con una perspectiva limitada hasta que Manuel lo invita a formar Vayijel*,* le gusta la idea de que alguien inicie un proyecto cultural de esa forma.
4. Tello Hernández	Cuenta que la música le gusta, además que también canta y añade que sus padres le decían que estaba loco por tocar en la banda.
5. Tello Hernández, Xun y Manuel de Jesús.	Tello reitera que el significado de la palabra Vayijel significa un "compañero" y, en San Juan Chamula cuando nace un habitante también lo hace un animal en la montaña. Un guardián que nunca lo ve o conoce, es decir, su espíritu. También cuenta que sus abuelitos les relatan esta historia sobre el origen de su animal guardián.
6. Tello Hernández, Xun y Manuel de Jesús.	Tello abunda que inicio oyendo al grupo *Queen* y demás gustos musicales gracias a recomendaciones de amigos, las cuales escuchaba en sus walkman en la secundaria.
7.Oscar Fernando.	Relata que él empezó a escuchar a grupos como Aerosmith, Bryan Adams, Blink*,* después escucho bandas como Rammstein y Led Zeppelin y AC DC.

8. Xun	Refiere que inicio oyendo grupos como Pink Floyd, Red Hot Chilli Peppers, Nirvana además de Foo Fighters.
9. Manuel de Jesús	Habla de sus gustos por bandas del heavy metal como Iron Maiden, Black Sabbath, Deep Purple. Clásico como Deff Leppard, Van Halen guitarristas como Jimmy Hendrix, Steve Vai y Jimmy Paige.
10. Tello Hernández, Xun, Manuel de Jesús y Oscar Fernando.	Manuel de Jesús cuenta que su primer concierto fue en la casa de cultura de la localidad. Oscar abunda que sus conciertos han sido en el estado de Chiapas y han tenido respuesta positiva de la gente, porque los ven como algo diferente pues es cantado en su lengua materna. Manuel le da importancia a este movimiento pues están causando mucho interés en los jóvenes indígenas. Están tomando las guitarras, señala que se están "rebelando" con la música. Además que el público de los conciertos los ha apoyado desde el inicio de la banda.
11. Tello Hernández	Habla que con la música le es más fácil transmitir lo que piensa, sus sentimientos, la forma de vivir de su pueblo como su ideología pues "nadie te juzga y todos te dicen que sí".
12. Manuel de Jesús	Señala que con su video "Kux kux" expresan la metáfora de la lechuza en su cosmogonía tsotsil, además de abordar los diversos sentimientos humanos en sus demás canciones.
13. Manuel de Jesús	Cuenta que un amigo dejo de darle pena hablar en tsotsil, a raíz de saber que existe Vayijel una banda de rock que representa a Chamula y a su comunidad indígena.
14. Manuel de Jesús	Afirma que no están generando un cambio y que no todos deben oír rock, sino que gracias a su música están afianzando el amor a su identidad y no sentir vergüenza de sus raíces.
15.Oscar Fernando	Abunda en las críticas positivas y negativas de su banda; y él prefiere ignorar las negativas.
16. Manuel de Jesús	Aspira a romper barreras y estigmas que les han impuesto a los indígenas. Tocar como estelares con su música en todo el mundo. Se siente afortunado de que Vayijel le ha transformado la vida y tenga aceptación y reconocimiento con la gente.
Fin	Fin

En el siguiente cuadro veremos cómo Hassan George elije esquematizar las entrevistas, su argumentación parte de cuatro bloques, donde cada uno de ellos corresponde al testimonio de cada integrante del grupo. Asimismo, se añaden las ideas principales que recoge cada entrevista.

2. Escaleta temática de *Animal guardián: el rock de Vayijel* (2014) Dir. Hassan George

Entrevistado	Principales temas abordados
1. Oscar Fernando	a) Inicia su testimonio con la explicación de Vayijel El espíritu animal guardián que habita en el monte. Representa su cultura y lo que son como pueblo indígena. b) Su pueblo es el único de población netamente tsotsil, mantienen sus tradiciones y costumbres herencia de sus abuelos. c) Cantan algo que los identifique y se sientan contentos. Empezaron a ensayar sin saber notas ni manejo instrumentos. d) En su pueblo no llega el rock, y comparten en su música las costumbres y su herencia prehispánica la quieren compartir mediante la cosmogonía de sus letras. e) El racismo ha sido un motivo de critica pero no les interesa pues la música es un lenguaje universal que transmite sentimientos. f) Cuando tocan en el escenario siente tranquilidad y es una magia para el grupo. g) Aspiran a darle fuerza a su proyecto e inspirar a muchos jóvenes, ahora ya muchos de ellos son poetas en tsotsil y hay más músicos. h) Su video “Kux kux” habla de que si una lechuza canta cerca de ti hay peligro a tu alrededor. i) Es bueno contar con el apoyo familiar ante un trabajo que no es seguro como cualquier otro. j) Desean trabajar sólo en la musical y poderse mantener de ésta para no optar por otros trabajos. k) A veces venden discos en los conciertos, pero luego al ir al mercado ya lo tienen en pirata junto con las grabaciones del

	concierto. Además muchos ya han descargado el disco por internet. l) Buscan crecer musicalmente y que su influencia sea motivo de cantar cosas interesantes.
2. Xün	a) Tenía 18 años cuando Oscar le enseñó a tocar la batería. b) Recuerda que a la una de la mañana llegaron a su casa para invitarlo a tocar en Vayijel, pensaba que sería cosa de unos meses y lleva cinco años en el grupo.
3. Pixie	a) A su madre no le gusta el rock le hubiera gustado que fuera doctor o arquitecto. b) Descubrió el rock en una caja de vinilos y con su Papá puso la canción “ I can´t get no” de los Rolling Stones. c) Su Papá lo apoya con la asistencia a los conciertos. d) No les interesa ser famosos sino componer mejor música.
4. Hugo	a) Cuando tocamos se siente muy íntimo el ambiente entre amigos, con gente que habla en tsotsil. b) Los jóvenes que viven en Estados Unidos o países más lejanos se sienten orgullosos de verlos y decir que son de la misma comunidad; los apoyan en redes sociales. c) Gente que no es tsotsil admira lo que hacen. d) Veían las demás lenguas “cayéndose” a su alrededor, olvidándose de ellas. e) Los niños son los primeros que están al frente en los conciertos, se saben las canciones y se emocionan. f) Reflejamos en la música lo que pasa en nuestros pueblos, las leyendas y la cosmogonía de los ancestros. g) En los primeros festivales donde iban a tocar eran la única banda que cantaba en tsotsil y todas las demás las veían raro: “íbamos con los zapatos rotos y ellos con sus lentes”. h) Los elije el grupo Tool para abrir el festival de cumbre Tajín y eso les cambio la perspectiva de la banda.

Como se lee en los cuadros anteriores, cada documentalista tuvo una construcción similar en la confección de sus entrevistas realizadas a los

integrantes de Vayijel. En épocas distintas de producción, cada uno lleva a cabo una metodología de acercamiento para profundizar el origen de la banda y entender el contexto del rock tsotsil. Sin embargo, existe un contraste de tratamiento descriptivo entre cada documental.

Jesús Reyes cuenta los motivos de la creación de este proyecto musical, se apoya principalmente en los testimonios de los fundadores, Manuel de Jesús y Oscar Fernando, para mostrar al espectador la cosmogonía tsotsil vertida en la ideología de Vayijel. A través de sus argumentos, se profundizan las leyendas y costumbres de su comunidad indígena expresadas en la letra de sus canciones. En menor medida, se toca el proceso creativo. No obstante los músicos relatan sus experiencias. Su gusto por la música nace durante la secundaria donde conocen el rock occidental y el heavy metal, por medio del préstamo de cassettes de amigos; esto les motivo para la creación de un sonido propio.

Sin embargo, para Jesús Reyes resulta poco tratado el tema de su vestimenta con la que aparecen en escenario. En contraste, los temas centrales se reiteran durante todo el corto documental como combatir el racismo y la discriminación por su condición indígena. Por ello, la inscripción de su lengua tsotsil en sus letras los enorgullece pues logra reflejar sus raíces. Algo que muchos jóvenes intentan olvidar para no sentir vergüenza.

Este es el punto más interesante que logra el realizador, su acercamiento es eficaz cuando logra mostrarle al espectador la “visión de vida” que estos jóvenes intentan transmitir con su música e ideología. Aunque adolece formalmente de una factura visual más dinámica se obtiene su objetivo principal: explicarle al público qué significa el rock tsotsil de Vayijel.

La metodología de trabajo que lleva a cabo Hassan George ubica al grupo Vayijel bajo un acercamiento documental mejor articulado, pues elije separar las entrevistas de cada integrante a razón de cuatro capítulos.

Cada uno de estos capítulos presenta diversos enfoques que posee cada músico acerca de la banda y su contexto. Es evidente que Oscar Fernando y Hugo (nuevo guitarrista) recae el peso principal pues la elocuencia de sus argumentos y las interesantes analogías que expresan, logran tener mayor empatía con la argumentación. Por tal motivo, el realizador elije añadirlos en más secuencias incluso dentro de los bloques de los demás integrantes.

Al igual que Jesús Reyes, el realizador Hassan George puntualiza los mismos cuestionamientos que se observaron en el cuadro correspondiente. Su ventaja reside en que se profundiza mejor los temas, pues los cuatro años de diferencia temporal entre ambos rodajes, permiten mostrar más experiencias de vida como eventos importantes dentro de la trayectoria de la banda.

La fluidez visual de las secuencias que visten las entrevistas mejora considerablemente en la argumentación de los diversos temas, desde el significado del nombre de la banda, la aspiración a ser mejores músicos, las experiencias personales de los nuevos integrantes como su firme propósito de combatir la discriminación.

En resumen existe una mejor construcción de los testimonios y esto ayuda a entender el origen de Vayijel. A continuación, se analizará cómo esto se complementa con los recursos visuales.

3.3.3 La imagen en *Vayijel: el rock del pueblo* de Jesús Reyes y *El espíritu animal: el rock de Vayijel* de Hassan George

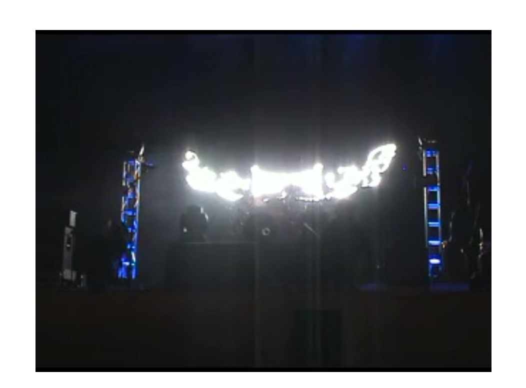
Ahora bien dentro de la factura visual que tienen ambos documentales existe un contraste respecto a la ejecución del manejo de cámara y la propuesta cinefotográfica que visten las entrevistas. En este sentido para *Vayijel: el rock del pueblo*, la cámara es realizada por Xitalli Flecha y Jesús Reyes donde se observan encuadres que optan por los planos medios y los planos generales para las entrevistas. Para los aspectos de la comunidad de San Juan Chamula como el registro de las presentaciones en vivo, emplean planos generales a planos cerrados con breves movimientos de acercamiento con *zoom in*. Sin mayor diálogo visual ni puntos de vista de cámara, hay alternancia de planos entre las entrevistas cuyas imágenes son referencia a algunas secuencias de sus presentaciones en vivo.

Los registros se han realizado bajo luz natural para los exteriores y con poca luz artificial en los espacios interiores, lo que produce menos contraste de colores entre los tonos cálidos y los fríos. Se presenta una paleta de colores vivos entre los aspectos de la comunidad, las tomas del concierto y las entrevistas. Sin embargo, la combinación del blanco y negro de los testimonios con la imagen en color de aspectos exteriores, le aportan una propuesta estética autoral en el tratamiento:






HANG TEN
CALIFORNIA
championships















2. Secuencias de *Vayijel: el rock del pueblo*.

En este primer acercamiento a Vayijel, el realizador emplea los recursos del documental expositivo en su propuesta audiovisual. Sin embargo adolece de propuesta estética en su factura fotográfica pero en su totalidad, construye una buena propuesta audiovisual, aunque en términos de lenguaje cinematográfico mantiene algunos vacíos en el montaje.

Allan Laurent y Renata Salcedo fotógrafos de documental *Vayijel: el espíritu animal* ofrecen una propuesta visual más orgánica cuyas entrevistas permiten un desarrollo cinefotográfico mejor articulado. En primer lugar, existe una gama importante de manejo de planos que se alternan entre los planos cerrados y los medios. Los planos generales poseen puntos de vista cuya profundidad de campo ofrece una variada composición visual, tanto en los testimonios como en los lugares donde suceden las grabaciones. En este sentido, fluctúan entrevistas unitarias con primeros planos hasta encuadres de conjunto con la banda. Para estas secuencias se emplea la cámara en mano, con tomas que son utilizadas en los bloques de los ensayos del grupo. En los conciertos hay una gran variedad de planos cerrados y encuadres de aspecto que ofrecen mejor fluidez con el montaje de los testimonios, esto se puede observar en la siguiente secuencia:



3. Secuencias de *Espíritu animal: el rock de Vayijel*.

El realizador opta por los colores cálidos pues en la mayoría de los bloques predominan los tonos ámbar y naranjas, que contrastan con los tonos más fríos de la luz natural. Las tonalidades en blanco y negro, se observan en los bloques con tomas de iluminación interior como en la secuencia de ensayo, en contraste con los registros directos de los conciertos y los traslados del grupo al festival de Cumbre Tajín. Éstas secuencias aportan una estética naturalista muy cercana al documental de observación, lo cual, permite un gran dinamismo del tratamiento descriptivo.

En otro orden de ideas, las pocas secuencias animadas con referencias visuales son apoyadas con *voz en off* por el narrador omnisciente. Este recurso aporta los datos duros que se quieren mostrar al espectador:



4. Secuencia de animaciones y datos en *Espíritu animal: el rock de Vayijel*.

En este sentido, es importante señalar las siguientes líneas que escribe Carlos Mendoza:

> El género de las instrucciones gráficas, generalmente sustentado en una narrativa secuencial, le interesa al cine documental como referente en la búsqueda de soluciones visuales, y asimismo como un tema para la reflexión, ya que tanto su historia como su práctica remiten a la relación entre imágenes y comprensión, un vínculo que puede ser también situado en el centro de las preocupaciones y los objetivos del cine de no ficción.[103]

[103] Carlos Mendoza. *La invención de la verdad: ensayos sobre cine documental*. 2ª edición, México, UNAM, 2015. Véase capítulo "Explicaciones visuales. Mapas, dibujos animados y recursos gráficos". Pág. 106.

En tal caso, durante el desarrollo temático del documental se insertan estas referencias para abonar información importante a las entrevistas. Es así como se construye una argumentación esquemática que se anuda con los bloques de cada testimonio. La imagen de apoyo resulta eficaz para la narración omnisciente como para las entrevistas cuyo hilo temático queda bien articulado por la edición.

Un último punto, gracias al excelente flujo de trabajo de los fotógrafos es casi imperceptible el contraste de cámara de ambos, pues su factura es similar y los diversos puntos de vista ofrecen una variada paleta colores y perspectivas visuales. Es así que en la siguiente secuencia se presenta la profundidad de campo en los emplazamientos de las entrevistas, el punto de vista de los encuadres, algunos en picadas y en planos cerrados:

















5. Comparación de encuadres en *Espíritu animal: el rock de Vayijel*.

Las secuencias en los conciertos y ensayos mantienen los close-ups, planos medios y generales, en algunos momentos hay cambios de foco. Para los bloques de cámara en mano, durante el seguimiento a los jóvenes rockeros, resulta fluída y en la mayoría de las tomas están registradas bajo luz natural.

Finalmente es importante señalar que la puesta en cámara ofrece una perspectiva eficaz para el estilo expositivo, pues no existe una propuesta experimental (como sucede con Sarah Minter) sino se explota el "busto parlante" por el documentalista.

El proceso que tiene el montaje de las entrevistas, opera en el sentido de corroborar los testimonios más íntimos y aspira a ser convincente al espectador. También es apoyado con referencias visuales que aportan los datos duros, sin embargo, a diferencia del corto producido por Jesús Reyes, aquí sí hay un trabajo más sólido para representar visualmente a Vayijel. Las secuencias de corte directo

con los puentes musicales resultan eficaces para el tratamiento de cada bloque. Para entender mejor este proceso se profundizará en el siguiente apartado.

3.3.4 El montaje en *Vayijel: el rock del pueblo* de Jesús Reyes y *El espíritu animal: el rock de Vayijel* de Hassan George

En el apartado anterior se detalló la influencia que existe en la factura cinefotográfica de cada documental, se analizó el manejo de cámara, los diversos recursos visuales y el empleo del color que posee cada película para construir su argumentación. Ahora bien es preciso ahondar acerca de cómo el montaje opera en cada tratamiento visual y con ello, entender a fondo la metodología de trabajo que cada documentalista realizó para darle vida y consistencia al tema que nos ocupa.

En primer instancia para *Vayijel: el rock del pueblo* el flujo descriptivo que opera en el montaje, parte de la premisa que inaugura Manuel de Jesús en la primer entrevista. Allí se establece: 1) el origen y significado del grupo Vayijel, 2) su aspiración a reivindicar las raíces tsotsiles de su lengua y 3) combatir la discriminación. La tabla que apareció en el apartado de "La entrevista", las líneas temáticas que desarrollan los testimonios ahondan en explicar los tres puntos mencionados durante todo el documental. Para entenderlo mejor, la tabla temática nos dará luces sobre este tenor, acorde a las categorías Inventio, Dispositio y Elocutio de Carlos Mendoza[104] tenemos la siguiente escaleta:

---

[104] Carlos Mendoza. *El guión para cine documental. Ibídem*. Págs. 138 a 141.

3. Escaleta temática en *Vayijel: el rock del pueblo* de Jesús Reyes

Inventio	Los principales argumentos recopilados por el realizador se basan en los tres puntos nodales: el origen y significado de Vayijel, reinvindicar por medio del rock la lengua tsotsil y combatir la discriminación. Además, los subtemas que se añaden son: el vínculo con la creación musical de los integrantes, sus influencias musicales y sus perspectivas del proyecto cultural a futuro.
Dispositio	En esta categoría tenemos que el realizador ofrece una escaleta temática donde ordena los argumentos de la siguiente manera: Exordio: el gancho principal lo establece en la primer entrevista a Manuel de Jesús quien aborda los puntos mencionados en el cuadro anterior. Luego en el desarrollo de los testimonios tenemos por parte de Oscar Fernando, Tello Hernández y Xün: a) Los inicios musicales del grupo. b) Su gusto por la música y sus influencias por recomendación de amigos y cassettes prestados. c) Su entorno familiar ante la decisión de ser rockeros. d) Las experiencias de su primer concierto. e) El plano emocional que logran transmitir con su música.

	f) La ideología vertida en su videoclip "Kux kux" y la cosmogonía de la lechuza para la comunidad tsotsil. g) Ellos buscan fortalecer las raíces tsotsiles por medio de sus letras y enorgullecer a los demás jóvenes de ser indígenas. En el epílogo o final, Oscar Fernando señala que son conscientes de las críticas positivas y negativas, refiere que ignora las segundas y van a seguir haciendo mejor su trabajo musical. En la última entrevista grupal todos afirman que quieren romper el estigma de que el indígena es ignorante.
Elocutio	Los medios visuales con que se nutre la Inventio tenemos: las secuencias iniciales con aspectos de la comunidad de San Juan Chamula, después entre las entrevistas, secuencias de las presentaciones en vivo en color y blanco y negro, que se repiten a lo largo de los testimonios hasta finalizar el corto documental.

En la escaleta citada la "espina dorsal" o hilo conductor de este corto documental inicia con los temas centrales establecidos en el gancho y, a partir de allí los demás entrevistados brindan su punto de vista acerca de cada tema. Abonando a esta idea y acorde a los modelos que hace Carlos Mendoza considero que la "entrada descriptiva" es la que mejor describe este inicio:

> Es aquella que adelanta ciertos elementos contenidos en el documental, como el escenario en el que éste tendrá lugar, la atmósfera en que se desenvolverá, los rasgos o ciertos datos de algunos de los protagonistas, las repercusiones que podría tener el asunto de que es objeto el film, etcétera.[105]

Dentro de las tomas del inicio se muestran los lugares de la comunidad de San Juan Chamula mientras se escucha el sonido de la ceremonia de la escuela primaria. Aquí el Himno Nacional Mexicano cantado en lengua tsotsil abre la narración de esta primer secuencia.

Después los testimonios se van matizando con sus experiencias personales, el montaje se articula con cortes directos dando al espectador las diversas perspectivas de cada protagonista. No obstante, es importante señalar que la carga temática de las entrevistas recae más en Manuel de Jesús (guitarrista y voz), Tello Hernández (bajo) y Oscar Fernando (guitarra). Si bien los subtemas de índole personal aportan la dimensión humana y refuerzan la verosimilitud de cada conversación. La parte climática sucede en los testimonios centrales, donde en la entrevista grupal manifiestan su deseo de evolucionar musicalmente, ser reconocidos en todo el mundo y dignificar su identidad indígena por medio de sus letras en tsotsil. A su vez, la parte final de este documental remata con una breve secuencia musical.

En este sentido el *planteamiento* establece desde la entrada o gancho, la historia del grupo Vayijel. Después el montaje opera bajo el *Desarrollo por caso tipo*, el cual, “es un ejemplo representativo o típico de un grupo de personas, o de

---

[105] Carlos Mendoza. *Ibídem.* Pág. 153.

un conjunto de fenómenos o de sucesos; es algo a lo que en algunas disciplinas se conoce como estudio de caso”.[106] Bajo este modelo el montaje se va articulando la yuxtaposición de los testimonios, con el objetivo de mostrar las diversas perspectivas de la banda de rock como señalamos en la Dispositio.

En este sentido existen pocos puentes musicales, lo cual no permite conocer la música que crean los protagonistas y esto consecuenta un montaje reiterativo. La pobre confección de los bloques excluye una buena estrategia que invite al espectador a mantener su interés en el tema. No obstante, los testimonios son ricos en anécdotas de cada integrante, lo que se traduce en una buena empatía con el público.

La parte final ofrece un modo de *Remate de conclusión*, el cual, “retoma y sintetiza las conclusiones que derivan de la información y las opiniones contenidas en el documental, y las convierte en conclusiones lógicas”[107] como señala Carlos Mendoza. La elección del documentalista para concluir su película, retoma las analogías finales de los protagonistas.

El espíritu animal: el rock de Vayijel de Hassan George existe un contraste formal muy evidente en la construcción de su montaje. Aquí se incorporan más recursos narrativos propios del modo expositivo: los puentes musicales, las secuencias de *voz en off* con narrador omnisciente, las secuencias animadas que refieren los datos duros cuyas herramientas ofrecen una mejor factura argumentativa. Tal es el caso, se construye el montaje a partir de los cuatro

[106] *Ibídem.* Págs. 158 y 159.
[107] *Loc cit.* Pág. 161.

integrantes de la alineación activa, al momento de la producción del documental. A continuación se añade la siguiente escaleta

4. Escaleta temática en El espíritu animal: el rock de Vayijel **de Hassan George**

Inventio	Dentro de la confección que realiza el documentalista elije repartir los argumentos a partir de los cuatro integrantes del grupo: Oscar, Hugo, Pixie y Xün. Aquí las líneas temáticas que se tocan en los argumentos son: el origen y significado de Vayijel, la influencia del rock occidental con su cosmovisión tsotsil, el racismo y la aspiración de promover su proyecto cultural en otras partes de mundo. En segundo plano, los demás testimonios se ocupan de los experiencias de cada integrante donde se habla de su vínculo con la música, sus influencias musicales y su experiencia dentro de la banda.
Dispositio	En este categoría el realizador ofrece una escaleta temática con cuatro bloques donde cada uno aborda los testimonios de cada músico. Exordio: en el gancho tenemos la base musical de la canción "Bolom chon" (Jaguar de cielo), en el cual, hay cortes con imágenes cuyas plecas ilustran reseñas musicales de varios periodistas. El primer bloque lo inicia con Oscar Fernando, quien establece las principales líneas temáticas de las cuales ya se han analizado en el apartado de "La entrevista":

	I. Oscar Fernando a) Vayijel significa espíritu guardián, que cada habitante posee dentro de la comunidad de San Juan Chamula. b) Su música se nutre de la influencia occidental del rock con las leyendas y las costumbres de su pueblo maya tsotsil. c) Vayijel ha inspirado a más jóvenes a ser artistas de diversa índole. d) Gracias al video “Kux kux” han podido conocerlos en otras partes del mundo. e) La idea es trabajar 100% en la música sin necesidad de trabajos alternativos. f) Enorgullecer a su comunidad y combatir la discriminación que existe contra los indígenas. 1er bloque con narrador omnisciente refiere la ubicación de San Juan Chamula en el territorio mexicano. 2o bloque narrador omnisciente señala que en 2006 es el año que nace Vayijel. II. Xün a) De madrugada llegaron a su casa para invitarlo a formar Vayijel; lleva cinco años en el grupo. 3er bloque el narrador refiere que la comunidad de nuevo San Juan, donde tocara Vayijel, colinda con Guatemala y es habitada por muchos hablantes de tsotsil.

	III.Pixie a) Descubre la música en una caja de vinilos escuchando un Lp de Los Rolling Stones. b) Recibe apoyo familiar, a pesar de que su madre hubiera querido que fuera doctor o arquitecto. c) Les interesa tocar mejor antes que ser famosos. 4º bloque el narrador señala que gracias a las redes sociales y su video clip “Kux kux” se ha podido dar a conocer al grupo en otras partes de mundo. 5º Bloque el narrador abunda en la participación del grupo en Cumbre Tajín 2014 gracias a la elección del grupo Tool para ser sus abridores. IV. Hugo a) Paisanos que viven en otras partes de mundo se sienten orgullosos al ver su música. b) La magia de los conciertos y ver que la gente se sabe las canciones en tsotsil. c) Reflejan en su música lo que pasa en sus pueblos. d) Los elige la banda Tool para abrirles en el Festival Cumbre Tajín. La secuencia final se articula con la base musical de la canción “Kux kux” con

	imágenes en concierto.
Elocutio	Los medios visuales con que se nutre la inventio tenemos: las secuencias iniciales con aspectos de la comunidad de San Juan Chamula, después entre las entrevistas, hay secuencias de las presentaciones en vivo en color y blanco y negro, que se repiten a lo largo de los testimonios hasta finalizar el corto documental.

Siguiendo este análisis tenemos que el gancho lo establece el preámbulo musical de la canción “Bolom chon”, junto a los cortes con plecas que nos refieren las reseñas de varios periodistas acerca del trabajo musical de *Vayijel*. Las siguientes secuencias incitan al espectador a conocer más sobre la banda, a partir de los primeros testimonios de Oscar Fernando se establecen los primeros indicios sobre el significado del grupo y le objetivo que persiguen como proyecto cultural.

De manera similar, el modo *entrada descriptiva* que se refirió párrafos arriba, se articula de mejor manera apoyándose, no sólo en el plano musical sino además de las referencias periodísticas, las cuales, nos adelantan y contextualizan el tema del origen de Vayijel. De aquí el *planteamiento* inscribe el tema, como ya observamos en la escaleta anterior, cuya elección de testimonios evidencia una mejor estructura descriptiva por lo que, el *desarrollo de caso tipo* está mejor establecido, es decir, los bloques temáticos que analizamos en la dispositio poseen una espina dorsal más efectiva.

El final o *remate de conclusión* posee mejor contundencia pues los argumentos tienen la misma característica del trabajo de Jesús Reyes. Sin embargo, el abismo

temporal que tiene con el rodaje de Hassan George, le aporta una mejor sustancia de contenido, además que el recurso musical transmite un mejor retrato de Vayijel.

En resumen se analizó el montaje con las características temáticas y formales de ambos proyectos documentales, se determinaron las deficiencias como virtudes empleadas por ambos realizadores. Ahora bien, para terminar este capítulo se revisará el plano sonoro y el empleo de la música en el siguiente apartado.

3.3.5 El sonido y el uso de la música en *Vayijel: el rock del pueblo* de Jesús Reyes y *El espíritu animal: el rock de Vayijel* de Hassan George

El tratamiento audiovisual que le dan los realizadores al empleo del sonido y la música se apoya sustancialmente en las entrevistas, la música y el archivo de imagen. Ahora bien, ¿cómo sucede este proceso en la argumentación de ambos documentales?

En primer instancia, para el corto documental de Jesús Reyes la dimensión sonora posee dos vertientes: el uso del sonido directo proviene de las entrevistas, los espacios de la comunidad y el registro de conciertos, por otra, el empleo de las canciones de Vayijel durante los puentes musicales. Para el primer recurso sonoro, la elección del himno mexicano cantado por la niña en lengua tsotsil, resulta un vehículo importante dentro del gancho del documental e invita al espectador a mantener interés. No obstante, las siguientes referencias sonoras se apoyan en el registro audiovisual de los conciertos de la banda cuyas secuencias ilustran las entrevistas.

En los capítulos de los testimonios, la dimensión sonora mantiene el interés en la fuerza de la palabra, es decir, ésta liderea la atención del espectador apoyado en la figura del "busto parlante". El corte directo al material de archivo se emplea en los puentes musicales, algunos con la *voz en off* del narrador omnisciente. Sin embargo, esto posee sus riesgos al basar el documental en un relato construído unicamente de entrevistas pues Carlos Mendoza menciona que:

> Normalmente, el espectador satisface en poco tiempo la curiosidad que despierta en él alguien que, desde la pantalla, le habla sobre determinado tema. De ahí que cada nueva aparición de éste, por lo regular, sea inventivamente proporcional al interés del público.[108]

No es casualidad que esto causa la falta de fluidez, pues la aparición continua a cámara de los protagonistas, empobrece la propuesta visual y sonora del documental. Si bien los testimonios podrían transformarse en *voz en off* si el realizador hubiera empleado más recursos visuales para vestir las entrevistas. En este sentido, este material de archivo posee las virtudes musicales en las canciones de Vayijel, un atributo poco explotado en la elección de canciones. Al respecto, un detalle que no aparece son las plecas de referencia que señalen el nombre de cada tema, lo que dificulta al espectador conocer el trabajo por nombre y álbum del grupo. Allí oímos las siguientes canciones durante el corto documental que están por orden de aparición 1. *Jun K'ak'al K'apjoltik* (Un día nos enojamos) 2. *Kux, Kux* (La Lechuza) y 3. *Sat k´ak´al* (Destellos del sol) las tres provenientes del álbum debut.

---

[108] *Loc cit*. Pág. 221.

En el caso de Hassan George su desarrollo sonoro obedece a un montaje más orgánico entre los bloques informativos, por ello las entrevistas, los puentes musicales y la atinada elección de las canciones tienen una mejor argumentación al espectador. En este sentido las entrevistas, en ocasiones, se emplean como *voz en off*, de estos testimonios se apoya el montaje del archivo visual, que ilustra con dinamismo los temas tratados entre el documentalista y los integrantes de Vayijel.

El sonido directo de los ambientes se emplea en diversas tomas como la secuencia del seguimiento de la banda al espacio de ensayo. A diferencia del sonido de la marimba, que complementa la secuencia donde se muestra el concierto realizado en la localidad de San Juan Chamula. También se escucha la musicalización que aparece en la secuencia del viaje al concierto de Cumbre Tajín en Mérida y en los puentes musicales del registro en directo de ese concierto.

La función del narrador omnisciente ofrece un apoyo que complementa la diégesis sonora. La *voz en off* aporta una serie de conocimientos que validan los datos duros. Por otro lado, la música elegida funciona también como referencia para el espectador, pues conoce el trabajo del grupo en diversas dimensiones, sea bajo una musicalización tenue mientras se escuchan los testimonios como en las transiciones musicales.

En los puentes musicales, el documentalista elige ciertas canciones que resultan muy representativas para el espectador. La primer canción “Bolomchon” (Danza del jaguar) abre el documental desde los créditos hasta la primer entrevista. Después el primer puente musical lo tiene la canción “Konkonal Nichim” (Planta Sagrada) y un breve fragmento de “Kux, Kux” (La Lechuza). El tercer puente

musical aparece en el ensayo con la canción “Pukuj” para finalizar el documental con “Kux, Kux” en vivo. Es importante señalar que el subtitulaje en español de cada melodía, resulta imprescindible para darle al espectador una referencia de la cosmogonía de la cultura tsotsil.

En resumen, el empleo del sonido y el uso de la música operan de manera similar en ambos documentales. La dimensión sonora posee una propuesta específica para transmitir las ideas de los protagonistas. Los testimonios representan el cuerpo principal, la música y los ambientes de las secuencias abonan son imprescindibles para contar la historia de Vayijel.

3.4 Consideraciones Finales

A lo largo de este capítulo se revisaron los puntos conceptuales más importantes del documental expositivo, para entender las perspectivas analíticas de cada documental. Se analizó el método de abordaje de Jesús Reyes y Hassan George para profundizar en el grupo de Vayijel y el rock tsotsil. A través del cuestionario cinematográfico se desarrollaron los conceptos de la teoría documental del modo expositivo, a través de su estructura formal y de temática que cada documental ofrece al espectador.

La confección de las entrevistas, la propuesta cinefotográfica, el uso del montaje, el sonido y la música de Vayijel*,* poseen una importancia fundamental para entender la eficacia de estos recursos.

Finalmente en el siguiente capítulo se analizará los procesos creativos de Sarah Minter y Hassan George, con el objetivo de identificar el contraste metodológico

que arroja el cine documental ante la música rock. Además se determinará la sensibilidad de cada documentalista para transmitir su interpretación del punk rock y el rock tsotsil en épocas distintas.

4º Capítulo.
Entre el punk rock y el rock tsotsil.
El proceso creativo en el cine documental

En este capítulo se profundizará en los contrastes formales y de contenido que hallamos en los documentales analizados. El objetivo de comparar sus recursos cinematográficos y su metodología de trabajo, es para distinguir el modo de operar de la docuficción, del movimento punk con el colectivo de Los mierdas y el modo expositivo con el rock tsotsil de Vayijel*.*

El principal interés será ubicar el proceso creativo del documental sobre los fenómenos musicales y su entorno, a razón de las etapas de la investigación, la producción y la postproducción. Este capítulo estará centrado en comparar los estilos de cada documental, obtener ideas concretas de cómo los realizadores se acercaron a su interpretación de la realidad, para documentar el fenómeno del rock en momentos distintos en la historia de México.

En este orden de ideas, este análisis se realizará en *Nadie es inocente* de Sarah Minter y *El espíritu animal: el rock de Vayijel* de Hassan George, por ser los documentales que poseen una estructura idónea, en duración y en tratamiento para los apartados analíticos.

4.1 El rock, la docuficción y la etnografía frente al modo expositivo.

En las ideas escritas del primer capítulo, se desarrolló la historia del rock y su influencia en la escena de la ciudad de México y sus alrededores. Además se profundizó en el fenómeno social del punk rock a finales de los años setenta e

inicios de los ochenta. En esta época el punk rock tuvo un auge dentro del colectivo de jóvenes de Los mierdas punk de Ciudad Nezahualcóyotl. Casi dos decádas después con la herencia de la emblemática banda Sak Tzevul, Vayijel surge como uno de los grupos que representa una nueva generación de músicos, que amalgaman la influencia del rock occidental con sus raíces prehispánicas. El rock tsotsil como manifestación cultural rompe los paradigmas en los jóvenes indígenas del siglo XXI en San Juan Chamula.

En este sentido, este capítulo no intenta describir desde la perspectiva musicológica o histórica los elementos que componen estas manifestaciones del rock, sino entender cómo el cine documental se acerca a estas escenas musicales, donde la interpretación del realizador ofrece una representación del contexto cultural, social y político de los jóvenes de la época.

El rock mexicano es el *leit motiv* que permite a los realizadores acercarse a sus protagonistas, el documental permite entender su entorno sociocultural. A continuación se evaluarán las herramientas que emplean Sarah Minter y Hassan George para comparar el estilo de la docuficción y el estilo expositivo respectivamente.

4.2 La investigación en el documental sobre el colectivo de Los mierdas punk y el rock tsotsil de Vayijel

Es necesario iniciar este apartado con el tema de la investigación, pues significa el comienzo de todo documental a producirse, ya que gracias a éste proceso se profundiza el tema(s) central(es) y sus vertientes. Cada documentalista trabaja a

razón de sus aspiraciones ideológicas y estilísticas, que busca imprimir en su obra cinematográfica.

De acuerdo con la reflexión que propone Carlos Mendoza, dice que “la investigación provee al guionista de información acerca del asunto a abordar; es decir, de la materia prima indispensable para iniciar su trabajo.”[109] Tal es el caso, que estos generadores de información atienden las diversas necesidades que el realizador debe considerar para darle forma a su proyecto audiviosual desde el guión, la escaleta y su preparación de los diversos rodajes para entrar a la sala de postproducción.

En este sentido las primeras fuentes son los autores, personas o instituciones que se vinculan con el tema elegido “ya sea porque se trata de especialistas en el mismo, porque han sido testigos de sucesos que se relacionan con el asunto a tratar, o porque su quehacer los relaciona con el tema”[110]. Luego están los acervos donde encontramos a las fototecas, bibliotecas, hemerotecas y archivos digitales. Recursos imprescindibles para obtener una mayor información con datos duros y referencias específicas.

Finalmente con la investigación de campo, la experiencia del documentalista quien registra eventos o sucesos importantes serán la materia prima de la película. Es de vital importancia considerar que todos los recursos mencionados parten de la metodología del realizador, para construir una buena relación de recursos formales y temáticos, que contribuyan a una narrativa convincente al espectador.

---

[109] Carlos Mendoza. *Ibídem.* Pág. 103.
[110] *Ibídem*. Págs. 103 y 104.

El recurso de la entrevista que se revisó en los capítulos anteriores, enmarca funciones muy distintas dependiendo de su modo de empleo en cada documental. Estas conversaciones poseen virtudes estilísticas muy particulares en los documentales analizados. No obstante los testimonios provenientes de los "actores sociales" o "protagonistas" del documental en cuestión, ofrecen un apoyo fundamental para representar el tema elegido. Sin embargo, también la narración de la *voz en off* inscribe una dimensión informativa donde se apoya el realizador, a lo cual añade Mendoza:

> Una entrevista –por ejemplo- aporta la imagen del entrevistado y la información verbal que éste nos ofrece. Toda escena tomada de la realidad es investigación convertida en imagen, que puede estar acompañada del sonido incidental correspondiente. Una fotografía, lo mismo que una escena cinematográfica proveniente de un acervo, nos brinda soluciones visuales para el trabajo de guión, mientras que cierta información escrita, es susceptible de ser convertida en una narración en off o en un rótulo sobreimpreso a una imagen.[111]

Los recursos mencionados construyen el tratamiento del documental, lo cual se maduran en el guión literario, el guión técnico o la escaleta preconcebida que se va modificando a medida de la profundidad del tema. Este es el resultado de la Hipótesis y motor de la argumentación:

> Una *Hipótesis* es una suposición o teoría –no confirmada- que se admite provisionalmente. En ella reside la postura o el punto de vista del guionista ante el tema que abordará, más allá del contenido estrictamente informativo del

[111] *Ibídem*. Pág. 104.

> mismo. La hipótesis se relaciona con la elección de los temas secundarios o vertientes colaterales del tema central y es una suerte de conclusión que se extrae de la lectura – de la interpretación o del análisis – de la información que nos ofrece el asunto que trabajamos. Es, en cierto sentido, el motor de la argumentación que dará contenido al guión.[112]

Aunado a las ideas que refiere Carlos Mendoza es importante mencionar que, a partir de este proceso, se visualiza el género o estilo narrativo del documental. Además se determina la propuesta visual, la elección de los lugares posibles a filmar y la confección del cuestionario para los entrevistados. Herramientas que se deben considerar para la elaboración de la escaleta. A continuación se analizará este proceso en los documentales para identificar los diversos recursos que posee cada realizador.

4.2.1 Los elementos de investigación en *Nadie es inocente* de Sarah Minter

A lo largo del segundo capítulo se determinaron los diversos elementos conceptuales que refieren a la docuficción y al cine etnográfico, también a los aspectos formales y temáticos que construye *Nadie es inocente* dentro del análisis cinematográfico. Para el proceso creativo es importante considerar el contexto histórico de la escena punk mexicana y la participación del colectivo de Los mierdas. Cabe recordar que la influencia del movimiento punk inglés contribuyó al nacimiento del movimiento mexicano, principalmente en algunas zonas marginales del estado de México. Los jóvenes de la época volcaron su interés en este género

---

[112] *Loc Cit*. Pág. 107.

musical, bajo el contexto de la censura política, los acontecimientos socio-culturales y económicos. Esto fue de vital importancia para la documentalista Sarah Minter quien profundizó en el tema desde la pobreza, la delincuencia y la rebeldía.

En este sentido uno de sus protagonistas, Pablo Hernández “El podrido”, cuenta cómo fue el origen de *Nadie es inocente* entre los jóvenes pandilleros de la época:

> En el 83, año clave, nos empezamos a juntar los Agiluchos, que es más bien generación 83; nos llamábamos así porque éramos de la colonia de Las Águilas, al final de Neza. Éramos *morritos* punks porque ya habíamos tomado el ejemplo de la gente de los Reyes-La Paz y de Vilada, que están entre los dos. Por ejemplo, “el fresita” era carnal del “Fresa”, que había sido de los Punks Decentes. Y “el Coto” era de la banda del Berry, que siempre fue de los Mierdas de los Reyes, los de antaño, y metió influencias sobre los Agiluchos. No sé que circunstancia sería; el *pedo* es que llego Gregorio Rocha con nosotros, era estudiante del CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) y junto con él Sarah Minter, su pareja de amor, se aventó el rol con los Agiluchos. Fue cuando se inició Mierdas Films, y se empezó *Sábado de Mierda* (1987) y *Nadie es inocente* (1985-1987). La filmación fue del 84 al 85. Es todo un testimonio, porque se ve a su servilleta “el podrido” y a los otros bien morritos, toda la pinche *bola* de *chamacos* hablando la *onda* autodestructiva de los Sex Pistols, incluso se veía que hasta el guión se lo habían apredido de memoria. Y le dijeron a Sarah:
>
> - Es que nosotros somos lo morritos de los Mierdas. Los grandes, los pesados, están allí en la clinita 75.

> Y nos vinieron a ver. En ese tiempo, sí nos juntabamos en las filmaciones 500, 600 *güeyes*, entre rockers y punks. ¡La multitud que llegamos a juntar! [113]

Sara Minter menciona que en esa época fue asidua a la música punk y cercana a la ideología anarquista. Además el encuentro casual en su departamento de la colonia Narvarte, con un chico plomero oriundo de Ciudad Nezahualcóyotl, fue el parte aguas para conocer toda la geografía del colectivo de Los mierdas.[114] Gracias a este testimonio, el encuentro que tiene la realizadora con los jóvenes se transformaría en la espina dorsal del documental y su hilo conductor lo convertiría en la historia de Kara.

Ahora bien, con la investigación de campo se realiza el diseño de producción. Este diseño se fue articulando con la convivencia de la documentalista con los chicos punks, el cual, fue importante para la elección de los lugares donde rodar las secuencias. Esta estrategia permitió que el manejo de cámara tuviera un importante retrato documental. Además de la construcción onírica que Sarah Minter inscribe en las reflexiones de Kara. Estos recursos evidencian cómo la "puesta en escena" es una herramienta importante para el trabajo entre la documentalista y sus personajes.

Dentro de este proceso, muy cercano al cine etnográfico, se explica su naturaleza docuficcional. En términos de Elisenda Ardévol y su "modo de representación" este mecanismo permitió a la documentalista interpretar la

---

[113] Sarah Minter. *Ojo en rotación. Imágenes en movimiento 1981-2015*. *Ibídem.* Págs. 49 y 50.

[114] Al respecto una de las últimas entrevistas que Sarah aborda a profundidad con el inicio de este documental fue realizada por el Centro de Cultura Digital el 12 de agosto de 2015, en especial interés desde el minuto 32 al 37 donde puntualiza los detalles del encuentro mencionado. Link consultado el 29 de mayo de 2017 [https://soundcloud.com/ccd-radio/lvrm-sara-minter]

realidad desde la experiencia íntima con sus protagonistas. Por lo cual, la configuración de los rodajes y su manera de observarlos vuelven al documental una mezcla de estilos bien articulada.

4.2.2 Los elementos de investigación en *Espíritu animal: el rock de Vayijel* de Hassan George

A lo largo de los primeros apartados del tercer capítulo se revisaron diversos puntos conceptuales sobre el rock tsotsil. También se desarollaron algunos aspectos teóricos sobre el estilo del documental expositivo. El análisis fílmico permitió entender la estructura de ambos documentales sobre Vayijel y su propuesta musical.

Ahora bien, al rastrear los elementos de investigación que se generaron en la producción del documental de Hassan George, se consideraron diversos factores alrededor de este proyecto. El nacimiento de la escena musical del rock indígena significa una expresión artística contemporánea e imprescindible para la identidad de los jóvenes tsotsiles. Muchos de ellos conseguían instrumentos prestados mientras escuchaban (en casettes prestados) rock occidental por amigos en la escuela secundaria. Con el tiempo entre estos jóvenes, aparece Oscar Fernando y compañía quienes fundan Vayijel. En un principio la banda comienzan a tener diversas presentaciones musicales en los Altos de Chiapas. Más tarde su repercusión musical empezó a tener interés fuera de los círculos del rock tsotsil. Durante la segunda mitad de los dos miles atrajo la atención de periodistas culturales, quienes fijaron su atención en su propuesta musical. Posteriormente

Vayijel se consolida como una presencia importante en la escena del rock tsotsil mexicano y otras bandas siguen sus pasos.

En este sentido, durante la conversación con Hassan George refiere que nace "el proyecto como un documental de rock" ante la búsqueda de nuevos temas que proponerle al canal de televisión venezolano TeleSur,[115] con quienes ya había colaborado anteriormente, y que aportaron los recursos económicos para la producción. Al respecto el realizador añade: "Me encontré este tema de una banda de rock tsotsil que había tocado en el Festival Cumbre Tajín [2014], se me hizo super interesante… me puse a explorar y ví el detalle de las mascaras, ví una banda de rock… …es imposible no ver el aspecto indígena en todo este asunto pero ví su propuesta musical y me encanto"[116]. Además enfatizó en no querer abordarlo como una película sobre indígenas, pues su idea no era abordarlo desde esa perspectiva. Lo realizó pensado en mostrar a estos jóvenes tocando rock, es decir, jóvenes de Chiapas que unen sus raíces con las influencias occidentales de la música para crear un proyecto auténtico.

Para la etapa de investigación, los principales elementos temáticos parten de la sensibilidad periodística de Hassan George, quien poco a poco, va profundizando en el origen de Vayijel como en la historia de vida de cada uno de sus integrantes.

Resta decir que durante el documental observamos los recursos de la investigación realizada. Donde determinamos una buena confección de entrevistas como el empleo de referencias periodística y experiencias de vida de la banda.

---

[115] Canal de televisión de noticias alternativo cuya base está en Caracas, Venezuela. Fundada en 2005 con el apoyo de gobiernos accionistas Bolivia, Cuba, Ecuador, Nicaragua, Uruguay. Su site oficial [http://www.telesurtv.net/].
[116] Hassan George, comunicación telefónica, realizada el 3 de Junio de 2017.

4.3 La producción documental: los contrastes de la docuficción y el modo expositivo en *Nadie es inocente* y *Espíritu animal: el rock de Vayijel*

La producción documental de las películas analizadas evidencia contrastes muy particulares, que son consecuencia de su manera de interpretar la realidad.

En este orden de ideas, la reflexión de Juan Mora sobre la Composición Cinematográfica refiere que “el cine transforma la realidad en una composición”, esta afirmación permite inscribirla en cualquier documentalista en su trabajo de exploración de la realidad. Por ende, cada realizador la aborda como mejor le convenga para enfrentarse cinematográficamente a sus protagonistas y a los eventos que desea mostrar al espectador.

En este caso, la influencia del video arte y la experimentación del lenguaje audiovisual nutrió a Sarah Minter para la confrontación de géneros audiovisuales y construir *Nadie es inocente*. Para abordar su proceso de producción, la documentalista optó por la economía de recursos. La elección de emplear el video como medio de registro audiovisual, le permitió tener la “libertad creativa” que necesitaba para realizar este documental. Son los años ochenta y en sus fechas de grabación incluye fragmentos en 16 mm provenientes del material del rodaje de *Sábado de mierda* dirigido por Gregorio Rocha. Al respecto menciona la realizadora:

> A principios de los años ochentas se develeba el crecimiento silencioso de la ciudad y su pobreza. La punta de lanza era la organización de bandas de los jóvenes que fueron la primera generación de millones de campesinos, en su mayoría indígenas en pobreza extrema, que

> emigraron a la periferia de la capital. El carácter insumiso de las bandas se empezó a manifestar.
>
> Los medios y el estado, en un intento de tapar el sol con un dedo, negaban la realidad y la pobreza, satanizaban a los jóvenes, en especial a los *punks*, que eran los más visibles por su cinismo y manifestaciones urbanas. En esos años estaban prohibidos los conciertos de rock y casi cualquier evento masivo juvenil. Dentro de este contexto se crearon las piezas *Nadie es inocente* (1985-1987) y *Alma punk* (1991-1992). En ambas experimenté y fusioné los géneros del documental y la ficción, en una búsqueda por generar una narrativa personal al explorar lo que actualmente se llama "cine digital". Busqué la complicidad y la participación de mis actores a través de lo lúdico que el medio y el carácter independiente de la producción propiciaban.[117]

Cabe recalcar que ese carácter "lúdico" reforzó la relación de los jóvenes del colectivo de Los mierdas con la realizadora. En las secuencias analizadas se observa una forma de producción muy particular, donde lo ficcionalizado parte de una complicidad con los protagonistas. Esta metodología de trabajo obedece a la pretensión de Sarah Minter por mostrar el movimiento del punk mexicano, a través del lenguaje fílmico.

En otro orden de ideas, los procesos de producción documental se basan en la interpretación del realizador y de la elección de un determinado estilo narrativo para contar la historia o el tema del proyecto. Tal es el caso, que cuando se habla del modo expositivo, Hassan George realiza un trabajo de investigación previo al periodo de rodaje en los Altos de Chiapas. Con sus fotógrafos Allan Laurent y

[117] Sarah Minter. *Loc Cit*. Pág. 61.

Renata Salcedo (con quienes ya había trabajado anteriormente, menciona en entrevista) su objetivo fue compartir ideas creativas antes de las grabaciones. Al respecto añade “Cuando haces un documental sólo puedes planear hasta cierto punto… …Llevaba ideas de tomas y escenas que debía tener pero si llevas una estructura muy sólida puede perjudicarte como realizador porque se presentan oportunidades que no están planeadas”[118].

La producción del documental se llevo a cabo en dos partes: la captura de aspectos de la localidad y las entrevistas a cada uno de los miembros del grupo. Ante un apretado presupuesto con el que contó para rodar una semana, las grabaciones se llevaron a cabo exitosamente, gracias a la buena relación de equipo con sus fotógrafos y el apoyo de la manager del grupo, Mayra Ibarra.

A continuación se detallarán los contrastes en la producción de las entrevistas y en la puesta en cámara en ambos tipos de documental.

4.4 Las entrevistas en *Nadie es inocente* y *Espíritu animal: el rock de Vayijel*

Carlos Mendoza propone que “la entrevista es una guía del relato para el documentalista”, aquí es importante señalar que durante este proceso se identifican varios contrastes formales en los documentales analizados.

[118] Hassan George. *Ibídem.*



1. Kara en el ferrocarril.

En *Nadie es inocente* la construcción de la "entrevista" opera de dos formas: la primera donde Sarah Minter asimila la figura del testimonio como un recurso íntimo y expresivo, que se convierte en un relato anecdótico inscrita en la *voz en off* de su protagonista Kara, donde el guión literario configura el tratamiento dramático del documental. Aquí se traza una línea temática fundamental, la esencia de ser punk y la metáfora del "viaje interno" que transmite la historia de Kara. La segunda aparece a medida que el protagonista nos relata su convivencia con el colectivo de Los mierdas. Aquí bajo sus recuerdos se conoce la geografía de bandas punks que existían en la época, los divertimentos de los jóvenes, sus sentimientos ante la marginalidad y la censura del gobierno de la época. Ésta es la intención testimonial que enmarca la figura de la entrevista en Sarah Minter, que además se nutre de la narrativa del video arte y del videoclip para construir la ficcionalización de las secuencias.

En otro extremo, para Hassan George el modo expositivo le permite edificar una estructura más esquemática donde cada intregrante del grupo va profundizando la historia de Vayijel, su entorno y la cosmogonía tsotsil inscrita en sus letras.

Aquí el recurso de la *voz en off* permite conocer la esencia no sólo de su talento sino el entorno creativo de este fenómeno musical y cultural. En este sentido,

Hassan refiere que de las diversas entrevistas realizadas a Hugo, Pixie, Xün, incluso la de Oscar Fernando frente a la iglesia no estaba planeada, pues surgió de la espontaneidad del recorrido que les estaban dando en la localidad y, gracias a la fluidez de la circunstancias quedo como parte de los bloques del documental[119].



2. Oscar Fernando.

La conversación con los músicos busca contar el origen y proceso creativo como una banda de rock, donde los protagonistas se enfrentan a una cámara cinematográfica que aspira a desentrañar su historia. En contraste Sarah Minter lleva esta conversación a un testimonio reinterpretado por la ficción, para conocer la cotidianeidad de los jóvenes punk, a través de los recuerdos y los cuestionamientos existenciales de Kara. Sin embargo, Hassan George maneja este recurso desde la investigación periodística, donde las preguntas aspiran a conocer la verdad detrás del rock tsotsil por medio de sus integrantes. Lo "íntimo" se ofrece al espectador como un documental de cuatro historias de vida.

Al respecto el realizador añade "quería darle un espacio a cada miembro de la banda, también depende mucho de cuánto está dispuesto a aportarte cada

[119] Hassan George. *Loc cit*.

miembro de la banda”,[120] las conversaciones como la de Xün no fue tarea fácil, pues resultó complicado establecer una conversación más abundante por la naturaleza de su personalidad. No obstante, resta decir que no solo lo anecdótico forma parte del contenido temático de las testimonios, sino también la historia de vida parte de la estrategia empleada por Hassan George.

4.5 La puesta en cámara en *Nadie es inocente* y *El espíritu animal: el rock de Vayijel*

La factura cinefotográfica es de vital importancia en la narración visual de un documental pues cada proyecto posee técnicas distintas. En este sentido, se observó que la propuesta de *Nadie es inocente* es orgánica ya que vincula la imagen, el sonido y la música en una misma dimensión narrativa cuyas herramientas construyen un lenguaje cinematográfico muy particular.

La fotografía de Gregorio Rocha cercana al cine observacional, transmite la naturalidad necesaria de las secuencias y, esto responde a la intención de Sarah Minter por representar la cotidianeidad de los jóvenes punks.

Esta propuesta se traduce en dos recursos de la puesta en cámara: la que registra el viaje de Kara y la que sigue a los jóvenes punks en los diversos espacios urbanos. El primero emplea planos abiertos y planos medios donde los close-up´s traducen la introspección emocional de Kara, a su vez, el segundo maneja planos secuencias con cámara en mano, donde dialogan planos americanos y planos medios que registran la convivencia del colectivo de Los mierdas.

---

[120] *Ibídem.*

La luz natural de los rodajes responde a la idea de mostrar un día completo en los sucesos que registra la documentalista. Esta composición cinefotográfica responde al montaje y la búsqueda de "lo lúdico" en el lenguaje audiovisual. En este orden de ideas Jesse Lerner afirma:

> …los videos de Minter logran una especia de estatus híbrido, mezclando una fe neorrealista en la capacidad de los sujetos para interpretarse a ellos mismos (lecciones de las etno-ficciones de África Occidental de Jean Rouch, o, tal vez más cerca en espíritu, la película *roadie* de Clash, *Rude Boy*, Jack Hazan y David Mingay, 1980). Los videos de Minter revelan un mundo cerrado del que sus protagonistas se esfuerzan por salir. En un mundo análogo, la infraestructura que permite a las personas afines comunicarse y compartir a través de fronteras es precaria.[121]

En cierta forma, esta "precariedad" que señala Lerner recuerda a la estética sobria y expresiva del "Neorrealismo cinematográfico" procedente del movimiento italiano de posguerra. Aquí la principal particularidad de este documental reside en la preocupación de su forma, es decir, la elección por una narrativa ficcionalizada. Aquella que Juan Mora señala como la herramienta que todo cineasta debe asimilar y transmitir en su perspectiva de la realidad.

En contraste, ¿cómo opera la factura visual en el modo expositivo que Hassan George elige para contar en imágenes la historia de Vayijel*?* A diferencia de Sarah Minter, el documentalista del rock tsotsil aboga por una apuesta esquemática,

[121] Jesse Lerner. "Las subculturas, los medios marginales y lo subterráneo: Los videos punk de Sarah Minter" en *Sarah Minter. Ojo en Rotacion. Imágenes en movimiento 1981-2015*. *Ibídem*. Pág. 24.

donde intercala las entrevistas con imágenes de los integrantes en su entorno, apoyándose en las secuencias de algunos conciertos y ensayos donde muestra su música. Al respecto el realizador añade que "los fotógrafos no hacen video son de foto fija, abstracta pero su trabajo me gustaba, mi idea de experimentar con ellos era sacarlos y grabar video… …yo los dejaba hacer, les daba libertad de hacer lo que quisieran con la cámara".[122]

Cabe destacar que la puesta en cámara responde a ese "mundo racional y lógico" que señala Bill Nichols, allí el realizador obedece al registro de imágenes bajo un criterio de comprobación de datos y referencias visuales para dar fe a los argumentos de los jóvenes rockeros. Ahora bien, uno de los recursos mejor logrados en este documental es el de construir una narrativa de contraste, a partir de los entrevistados, es decir, cada uno revela las entrañas del rock tsotsil y su herencia prehispánica.

Anteriormente se analizaron los testimonios y se determinaron los diversos grados de profundidad que logró obtener el documentalista. La imagen se categorizó en *close up´s* de sus rostros, planos medios de los rockeros y planos generales de los lugares de filmación. Para el registro de los exteriores se emplearon planos generales y planos medios para mostrar las referencias de los conciertos cuyas secuencias musicales adquieren mayor relevancia en el discurso del documental.

Resta añadir que existe un contraste muy particular dentro de su puesta en cámara en las secuencias musicales. Aquí los mecanismos descriptivos operan de la siguiente forma: en *Nadie es inocente* la elección de la música resulta

---

[122] Hassan George. *Ibídem.*

fundamental para ofrecer al espectador las principales canciones de Los Sex Pistols cuyo estandarte identitario se inscribe en la construcción ideológica de los encuadres de cámara. En ocasiones la edición está supeditada a la narrativa del videoclip musical incluso en la secuencia cuando los jóvenes llegan a un concierto punk. Se observa un montaje más repetitivo en tomas y acorde a la línea musical que la acompaña, donde se muestran varias secuencias de jóvenes divirtiéndose en la pista de baile.

Para Hassan George estas secuencias musicales operan bajo una narrativa similar al videoclip pero menos experimental y más sencilla en sus cortes directos.



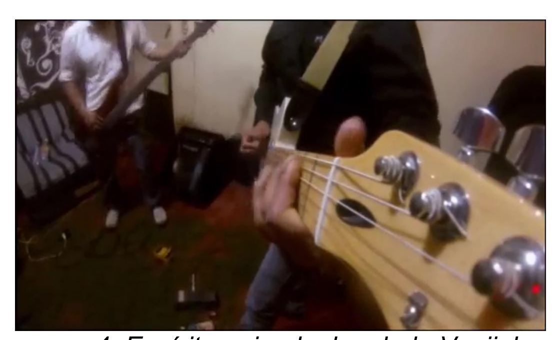
1. *Nadie es inocente.*



2. *Nadie es inocente.*



3. Espíritu animal: el rock de Vayijel.



4. Espíritu animal: el rock de Vayijel.

En las fotos anteriores se muestra la puesta en cámara que distingue el contraste de encuadres. *Nadie es inocente* emplea planos abiertos y medios con puntos de fuga cuyas construcciones visuales se apoyan en el aprovechamiento de los

espacios donde se filmaron. En ocasiones aparecen secuencias un tanto oscuras a causa del espacio en que se grabaron, como la del concierto donde asisten Los mierdas, allí aparecen los planos cercanos y *close up´s*. Sin embargo para *Espíritu Animal: el rock de Vayijel* estas secuencias obedecen al registro directo de los ensayos y los conciertos, por ello, las cámaras poseen una factura distinta tanto por la naturaleza espacial de los lugares donde suceden los eventos. La estética que quería imprimir el realizador es la que se vive en un concierto de rock.

Al respecto George afirma que “antes del viaje a Chiapas les puse [a los fotógrafos] presentaciones en vivo de bandas para que vieran los encuadres y el manejo de la energía del concierto”[123]. Sarah Minter asimila la línea musical como un mecanismo de interacción visual donde la puesta en cámara se apoya en el montaje, el cual ofrece una experiencia sensitiva al espectador. Estas secuencias similares y musicalizadas son para Hassan George un puente emocional entre el rock de Vayijel y el espectador, es decir, aspira a transmitir con los encuadres “la energía de la música” que se siente en un concierto. La puesta en cámara muestra al espectador la vestimenta que Oscar, Hugo, Pixie y Xün visten en escenario, además que las letras subtituladas al español aportan la cosmovisión tsotsil a un público ajeno a su cultura.

En nuestro siguiente y último apartado se contrastará el trabajo de postproducción que llevaron a cabo los realizadores.

---

[123] *Ibídem.*

4.6 La postproducción en *Nadie es inocente* y *Espíritu animal: el rock de Vayijel*

Dentro de la postproducción documental existen aspectos muy particulares que permiten identificar la naturaleza narrativa que cada estilo documental ofrece al espectador.

En los capítulos anteriores se identificaron los principales puntos formales y de contenido de cada documental. Ahora veremos cómo esos recursos expresivos aspiran a mostrar la realidad desde el modo docuficcional y el expositivo. Ambas estrategias resultan muy distintas en su postproducción, pero ambos documentalistas manejan las mismas herramientas temáticas: los jóvenes y el rock mexicano. En los siguientes apartados se analizará su trabajo en el montaje y el empleo del sonido y la música.

4.6.1 El montaje: la narrativa de la docuficción y el modo expositivo en el documental

Cuando se analizó *Nadie es inocente* bajo las ideas del montaje interno y montaje externo del cineasta Juan Mora, se determinó que el primero se encarga de "la puesta en escena y la puesta en cuadro". El segundo explica la construcción de un "nuevo principio y un nuevo final para cada toma", es decir, estos conceptos explican la "ludicidad" del lenguaje cinematográfico que imprime Sarah Minter desde los terrenos del video arte y la docuficción con tintes etnográficos. Sin embargo, ¿qué significa en términos narrativos cuando lo confrontamos al modo expositivo de *Espíritu animal: el rock de Vayijel*?

No es intención forzar el análisis de ambos estilos documentales. Sin embargo, se identifican ciertos contrastes en su metodología de acercamiento a la realidad y los alcances que tuvo cada realizador, para abordar el rock mexicano y el contexto que lo cobija.

Es importante señalar que el montaje en *Espíritu animal: el rock de Vayijel* se estructura a partir de los testimonios de cada integrante de la banda. Se apoya en la *voz en off* de un narrador omnisciente, para alternar los diversos bloques temáticos con datos duros. Así el rock de Vayijel se presenta al público con los testimonios del grupo, donde sus historias de vida muestran las perspectivas de cada integrante para formarse como músicos, a su vez que la evolución del grupo se profundiza con la temática de sus letras y la intención de mostrarle a sus escuchas la cosmogonía tsotsil.

En *Nadie es inocente* uno de los contrastes más evidente sucede cuando la documentalista opta por un lenguaje experimental marcado por la factura fotográfica, el punk rock y una historia de vida que permita transmitir la cotidianeidad del colectivo de Los mierdas. Sarah Minter acude a la marginalidad, a los paisajes urbanos y los espacios de divertimento para retratar una juventud desposeída de la época. En las secuencias de Kara en los vagones del ferrocarril, en las zonas verdes como los espacios abiertos del pueblo construyen la metáfora de la ciudad y el campo. Esta representación se observa en el arco dramático que le sucede a Kara y los punks, pues elije se expresa la migración que vivieron sus padres al salir del entorno rural y llegar a la marginación urbana.

En este sentido, Sarah Minter intercala estas ideas a través del montaje y aspira a transmitirlo al público. No bastante, para Hassan George el peso de la narrativa

se concentra en los cuatro intergrantes de Vayijel y, como se determinó en el análisis, la mayor cantidad de testimonios recaen en Hugo y Oscar Fernando.

El realizador establece una conversación a cámara con los jóvenes rockeros y, su apuesta visual reside en vestir las entrevistas con los diversos espacios de los Altos de Chiapas apoyándose en el registro de los conciertos de la banda. A diferencia que el montaje de *Nadie es inocente* centra su atención en el fenómeno social que implica el espirítu del punk rock y su influencia en los jóvenes de Ciudad Nezahualcóyolt durante los ochenta. *Espíritu animal: el rock de Vayijel* describe a los generadores de una vertiente contemporánea del rock, donde la herencia y la cosmogonia tsotsil forman parte de una hibridación musical que combate la discriminación, el racismo y el estigma de la comunidad indígena en nuestros días.

Si bien es cierto los recursos que operan en el montaje del documental sobre Vayijel debe su tratamiento a la retórica del documental y las reglas de la inventio, dispositio y elocutio. Éstas responden a las interrogantes de: el quién, el qué, el cuándo, el cómo, el dónde y el porqué. Esto no sucede de la misma forma en *Nadie es inocente* aunque atiendan a las mismas interrogantes, ya que su fórmula narrativa responde a una postura más radical.

El “modo de representación documental” según Elisenda Ardevol, construye una realidad preconceciba por la realizadora, donde la mezcla de la ficción y el documental ayudan a diseñar tanto las secuencias de Kara como las del colectivo de Los Mierdas. Este empleo de la “puesta en escena documental” es fundamental para distinguir ambos estilos del documental. En este sentido las palabras de Guy Gauthier resultan pertinentes a esta distinción

> Planteo entonces como axioma que el documental se distingue de la ficción en cuanto que testimonia –un testimonio permite todas las imposturas, es por ello que existen los expertos– una participación en la realidad (con todo lo que ello incluye de parcialidad y de ceguera) en el momento del rodaje. Luego el montaje se encarga de "ficcionalizar", borrando toda referencia al rodaje, o de "documentalizar", subrayando estas mismas referencias. Entre la ficción y el documental, haciendo un último análisis, no veo más que esta diferencia: la ficción me habla de una película acabada en donde sólo tengo que buscar –si me place hacerlo– las marcas de la enunciación; el documental por el contrario es transparente al proceso de producción, no por algún rasgo de inocencia, sino porque la transparencia, aquí, tiene también que ver con la enunciación (mientras que las hacemos jugar sistemáticamente en contra una de la otra).[124]

La principal distinción que observa Gauthier reside en la manera de entender la "enunciación", concepto que no está tan alejado de la "argumentación documental" que se ha referido. Sin embargo, el montaje no implica una ficcionalización del discursoya que puede mantener el modo observacional y construir la cotidianeidad de los protagonistas sin emplear las herramientas de la ficción. No obstante, la idea de la documentalista siempre fue optar por la ficcionalización para interpretar los sucesos de Kara y Los mierdas.

---

[124] Guy Gauthier. "El documental narrativo. Documental/ficción" en Revista online *Cine Documental*. Traducción de Elida Márquez. Disertación dada en el coloquio *Cinémas et Réalités* (5–6 de febrero de 1983, Rencontres Cinématographiques Internationales de Saint–Etienne) y publicada en *Cinémas et Réalités* (Université de Saint–Etienne, Travaux XLI, CIEREC, 1984). Agradecemos la cesión del texto traducido a Pedro Klimovsky y la revisión a Gustavo Aprea. Edición a cargo de Javier Campo y Soledad Pardo. Consultado el 30 de junio de 2017 en el siguiente link [http://revista.cinedocumental.com.ar/el-documental-narrativo-documental-ficcion/#_edn1]

Finalmente, resta añadir que el montaje, el empleo del sonido y su vinculo con la música forman parte de una distinción muy característica entre ambos tratamientos. A continuación se verán los alcances comparativos dentro de cada documental.

4.7 El sonido y la música en *Nadie es inocente* y *Espíritu animal: el rock de Vayijel*

En *Nadie es inocente* se habían señalado los tres planos donde opera el sonido: 1) el registro directo de las acciones, 2) el diseño sonoro para darle una estética dramática y 3) el empleo de canciones elegidas por la directora. Estos recursos se combinaron para complementar la interpretación del colectivo de los mierdas mientras Kara cuenta su historia.

En el caso de *Espíritu animal: el rock de Vayijel* se refirió a los parámetros del modelo expositivo cuya estructura dialoga entre: 1) los testimonios de Hugo, Oscar, Pixie, Xün. 2) El sonido directo de algunas secuencias descriptivas como el ensayo del grupo, la visita a Cumbre Tajin en 2014 y 3) el registro musical de algunos conciertos que aportan el trabajo artístico más representativo de la banda.

Ahora bien, el contraste se observa cuando el sonido directo en las secuencias de Kara presentan una estrategia más dramática y enfocada a la introspección, es decir, se escucha en segundo plano los ambientes mientras se escuchan sus reflexiones.

Esto no sucede de la misma forma con Vayijel, pues cada entrevista, parte de una metodología periodística donde los testimonios están supeditados a una

escaleta o guion previo. El desenvolvimiento de los protagonistas y su fluidez se aprovecha en la sala de edición con Hassan George.

En este sentido, las secuencias urbanas de *Nadie es inocente* poseen un registro sonoro más orgánico por el estilo de filmación observacional. Aquí se equilibra gracias a la puesta en cámara del cinefotógrafo Gregorio Rocha y “las puestas en escena” de Minter donde conviven los jóvenes punk. En estas secuencias se muestra al sonido directo en diversas acciones articuladas en bloques, como la reunión de punk´s en la calle, el trayecto dentro del camión al concierto punk y la posterior corretiza de la policía.

En este sentido, las secuencias como el corte de pelo del chico punk, rodeado de sus amigos sobre la calle, resultan muy ruidosas por los ambientes del lugar. En menor medida, las tomas de la plática de Kara en su habitación con sus amigos tiene mejor captura del sonido y, se asemejan a una connotación más cuidada donde aparece la musicalización para finalizar la secuencia.

Estos recursos ayudan a entender cómo el tratamiento sonoro parte de una analogía urbana y onírica, que se vincula con el ritmo musical de las canciones elegidas. Cabe añadir la ideas de Juan Mora sobre el vínculo de la música y el cine:

> Dentro del primer conjunto (rítmico) reunimos aquellos elementos del plano que crean un acento, por su impacto visual, o que crean una determinada estructura rítmica, por su repetición constante durante la duración de la toma, y eso de una manera tal que sugieran un *tempo*… El segundo conjunto (armónico) está formado por todos aquellos elementos del plano cuyo valor expresivo e interés para el espectador es similar o equivalente,

> teniendo una relación armónica entre ellos (como puede ser la tonalidad general de una toma, una serie de objetos estáticos o dinámicos, etc.)… Dentro del tercer conjunto (melódico) encontramos aquellos elementos que atraen primordialmente la atención del espectador, por ser los que llevan la significación manifiesta del plano. En la mayoría de las tomas encontramos un solo elemento melódico, a partir del cual ubicamos los demás en cualquiere de las otras dos categorías.[125]

A partir de las palabras de Mora se identifica que la "ludicidad" del montaje audiovisual que refiere Sarah Minter se basa en el lenguaje sonoro, es decir, gracias al ritmo de la música se construye parte de la estructura general de *Nadie es inocente*. La *voz en off* de los testimonios de Kara y las secuencias donde escuchamos la ambientación del entorno, construyen átmosferas emocionales que se fundamentan en las ideas y las anécdotas que nos va relatando el protagonista.

Los puentes musicales adquieren un poder narrativo independiente, a la vez que la repetición visual del montaje refuerza la idea temática que cada bloque desarrolla. Las secuencias de Kara aportan el tratamiento principal del documental mientras las secuencias de los jóvenes del colectivo matizan las ideas de sus recuerdos. Este montaje es el que nos da "el tempo" al que se refiere Juan Mora.

En otro orden de ideas, el sentido armónico que opera dentro del trabajo documental de Hassan George, se apoya en el ritmo de la *voz en off* de los testimonios. Éstos construyen la espina dorsal que va desmenuzando la información al espectador. Se observa que el montaje de la *voz en off* desempeña

---

[125] Juan Mora. "La música y el montaje cinematográfico, un paralelismo artístico". *Ibídem*. Pág. 45.

un papel importante, ya que lleva la cadencia y tono de las secuencias. Por ello Oscar Fernando y Hugo son las figuras que aparecen más en pantalla y, ofrecen mas información al espectador. El sentido armónico se apoya en la entrevista de ambos, en menor medida en las conversaciones de Xün y Pixie como en las conversaciones grupales. Sus anécdotas matizan el proceso creativo y con ello se profundiza la historia de Vayijel y el rock tsotsil.

El ritmo tonal que señala Juan Mora, se ve estructurado en *Nadie es inocente* con una narrativa sonora bajo una inscripción dramática por la elección de la música y sus letras. En algunos fragmentos de las secuencias su montaje se ve guiado por el ritmo de las canciones. Finalmente para explicar el sentido armónico, tenemos que el recurso sonoro parte de la dimensión músical como engrane fundamental del relato. La música lleva el montaje en algunas secuencias, por ejemplo, en la parte ideológica que se vincula con los testimonios de Kara como las acciones de los jóvenes del colectivo. Los puentes musicales en Vayijel no necesariamente obedecen a esta instancia descriptiva pues son montadas bajo una referencia denotativa, lo que significa una representación visual del tema a abordar en cuestión.

4.5 Consideraciones finales

Cabe pensar que la construcción sonora y visual en los documentales analizados no es permanente, pues “La composición es una estructura en constante cambio; el rol que juega cada elemento de la toma puede variar durante su duración” añade Juan Mora[126]. Con esto se determina que la base sonora, en el trabajo de Hassan George, posee una estructura donde existe una composición melódica, que centra su atención en el sonido de los testimonios de cada entrevistado, luego ésta se transforma en *voz en off* donde se va fortaleciendo la narrativa con el montaje de las imágenes.

Estos registros fluctúan entre los espacios del entorno, los aspectos fotográficos del protagonista o de lugares y cosas que apoyan la conversación entre el realizador y su entrevistado. Aquí no existe la intención “dramática” como la emplea Sarah Minter en su documental, donde prevalece una intención emocional que genera el testimonio de Kara y los jóvenes rockeros.

En menor medida, las inclusiones de la voz del narrador omnisciente opera como un delimitador de datos duros. Este recurso distingue al modo expositivo, pues su naturaleza cronológica y esquemática posee la intención de aportar información desde diversas vías de apoyo.

La manipulación sonora de Sarah Minter parte del registro directo de las acciones como de la intención dramática de las canciones elegidas. Ambos recursos sirven para vestir los bloques priorizando lo descriptivo en el montaje, es decir, su composición melódica obedece a una interpretación que combina el poder del sonido directo y la música del movimiento punk.

[126] *Ibídem.*

Finalmente se identificó el empleo de la estrategia documental en Sarah Minter y Hassan George. Cada método de trabajo tuvo la meta de mostrar al espectador una "realidad autoral", es decir, para *Nadie es inocente* los testimonios y las secuencias urbanas se fueron editando bajo la premisa de mostrar una dimensión más dramática y sensorial. *Espíritu animal: el rock de Vayijel* se resuelve en las entrevistas y el registro audiovisual de lugares y conciertos, bajo la premisa de construir una dimensión más empática entre los protagonistas y el espectador. Ambos discursos cinematográficos, producidos en momentos y circuntancias adversas en la historia del rock mexicano, ofrecen un interesante descubrimiento documental, que retrata a sus protagonistas y conoce las maneras de interactuar del rock con los entornos juveniles.

Conclusiones

El propósito de esta tesis fue analizar la relación entre el documental y el rock. Un vínculo poco investigado dentro de la teoría del cine documental mexicano, que permitió conocer los alcances sociales y culturales, cuando un documentalista aborda la realidad desde un determinado género músical.

Por ello, se eligió al colectivo de los Los mierdas punk de los años ochenta y, al grupo de rock tsotsil Vayijel fundado a mediados de los años dos miles, como protagonistas de los documentales para realizar este estudio comparativo.

A partir de una breve revisión se estableció el contexto e influencia del rock occidental en la escena mexicana. Para fines de los años cincuenta, las influencias del jazz y el blues nutrieron el nacimiento del rock, el cual se consolidó gracias a la figura de Elvis Presley. Posteriormente para los años sesenta, esta influencia se vio reflejada con los artistas Enrique Guzmán, César Costa, Alberto Vázquez y Angélica María, por mencionar algunos. Quienes emularon a los artistas estadounidenses cantando en español los éxitos norteamericanos de la época. También se puntualizó que tras el festival de Avándaro de 1971 (una réplica del festival de Woodstock organizado años antes en New York) le sirvió de pretexto al gobierno federal para censurar al rock y su movimiento contracultural; la escena underground tuvo una época de oscurantismo y criminalización para los jóvenes.

A partir del análisis que se realizó a los documentales de *Nadie es inocente* (1986) de Sarah Minter y *Sábado de Mierda* (1988) de Gregorio Rocha, se profundizó en el origen del colectivo de Los Mierdas. Gracias a las categorías del

Dr. Lauro Zavala (inicio, entrevista, imagen, montaje, sonido y música) se comparó la estrategia que los documentalistas emplearon para abordar a los jóvenes punks. Con especial atención se determinó cómo la docuficción, la etnografía y el modo de observación fueron los principales conceptos que se utilizaron para construir su interpretación del punk mexicano.

Gregorio Rocha realizó un cortometraje de ficción importando el recurso del documental de observación para contar un día completo de estos jóvenes. Con su interpretación se determinó cómo los recursos formales y temáticos, permitieron mostrar a este colectivo desde una perspectiva distinta. Bajo un diseño sonoro y musicalización a cargo de Vicente Rojo, se muestran los alcances narrativos que tiene la experimentación de la imagen y el sonido. La rebeldía, las peleas entre colectivos, los conciertos del movimiento punk y el acoso de la policía se representaron gracias a la estética naturalista que se imprimió en *Sábado de mierda.* Bandas como Los Sex Pistols, Los Ramones y This Heat fueron elegidas con gran maestría para mostrarle al público que esta música, no sólo construyó identidad en estos jóvenes sino además, logró aportar una dimensión sonora interesante al lenguaje cinematográfico.

Sarah Minter con *Nadie es inocente* apuesta por la historia de vida y con el testimonio de Kara construye la cotidianeidad de Los mierdas. A través de las ideas sobre la docuficción y la etnografía, se profundizaron varios conceptos para entender su estructura. Se abordaron posturas clásicas de John Grierson y Robert Edmonds en la teoría documental, del realismo en Bill Nichols, las reflexiones de Elisenda Ardevol sobre la etnografía documental como la analogía sobre el montaje de Juan Mora y la idea de la “no ficción” de Weinrichter. Además con el

estudio detallado de la "ludicidad del lenguaje" que empleó la directora, se determinaron los recursos formales y temáticos para crear las secuencias urbanas de los punks del colectivo, las tomas oníricas y conceptuales de Kara como la dimensión emocional del testimonio que desarrolla el protagonista.

Cabe recalcar que este documental se nutrió del ritmo de la música para construir su montaje, por ello, algunas secuencias importan la narrativa del videoclip. A ello se suma el imprescindible manejo de cámara, rico en encuadres bajo el modo de observación, que aborda a los jóvenes y sus "puestas en escena" en los diversos espacios urbanos de la ciudad de México y del municipio de Nezahualcóyolt.

La documentalista inscribe una cualidad dramática a la historia de su protagonista, pues se vale del manejo fotográfico por contraste producto de los rodajes matutinos y nocturnos, lo cual evidenció una estrategia de realización directa sin luz artificial. A través de la cuestionamientos existenciales que se hace Kara, logra expresar la ideología que estos jóvenes tenían en la época. Con una experimentación del montaje, un tratamiento visual y sonoro cerca de lo poético, Sara Minter deja un importante antecedente sobre cómo interpretar al punk rock mexicano y sus seguidores.

A partir del estudio de los documentales *Vayijel: el rock del pueblo* (2011) de Jesús Reyes y *El espíritu animal: el rock de Vayijel* (2014) de Hassan George se profundizaron conceptos sobre el documental y el rock tsotsil. La estrategia de realización parte del modo expositivo, estilo que permitió conocer cómo, a través de la entrevista, se configura la búsqueda de respuestas ante un fenómeno musical contemporáneo. El batsi rock o rock tsotsil se consolida gracias a los

oriundos de Zinacantán, Sak Tzevul quienes a mediados de los años noventa mezclan su cosmovisión musical y el arte de su lengua materna con las influencias occidentales. Logran traspasar fronteras generacionales haciendo eco en San Juan Chamula donde los jóvenes Oscar Fernando (fundador y guitarrista), Manuel (segunda guitarra), Xun (baterista) y Tello Hernández (bajista y voz) son la primer alineación de Vayijel.

A partir de Bill Nichols y el modo expositivo se analizó cómo la entrevista construye el hilo conductor del tema(s) a profundizar. A su vez gracias a la retórica de revisada por Carlos Mendoza se detallaron las categorías de la inventio, dispositio y elocutio en el tratamiento de cada documental. Cabe destacar que el cortometraje realizado por Jesús Reyes es el primer vínculo que tuvo Vayijel con el documental.

Bajo las mismas categorías del capítulo anterior, se observó que el documentalista confeccionó sus entrevistas para expresar el origen de la banda, detalló las historias de vida de cada integrante y sus propósitos al crear un proyecto cultural en su comunidad desde el rock tsotsil. Los temas más importantes que se desarrollaron fueron el combate a la discriminación, enorgullecer a los hablantes del idioma tsotsil y mostrar a nivel internacional la calidad de su música. En contraste, el manejo de cámara cumplió con la factura necesaria para ilustrar los lugares y parte de algunos conciertos realizados por la banda, sin embargo se notaron algunas debilidades formales para explotar el blanco y negro como el color en el tratamiento visual del cortometraje. Además se ubicaron pocos segmentos musicales, que permitieran darle al público un mayor conocimiento de la música que componen los protagonistas. No obstante, es claro

que ante la sencillez del montaje, el sonido directo cumplió en el buen registro de las entrevistas, de los conciertos y en los ambientes de los exteriores. Finalmente, Jesús Reyes eligió una excelente elección de canciones de Vayijel, “Jun K'ak'al K'apjoltik” (Un día nos enojamos), “Kux, Kux” (La Lechuza) y *“Sat k´ak´al”* (Destellos del sol).

Cuatro años más tarde gracias a la co-producción del canal venezolano Telesur, Hassan George realiza *El espíritu animal: el rock de Vayijel*. A diferencia del trabajo anterior, se observaron varias técnicas formales y temáticas mejor empleadas.

Para el realizador, los testimonios ayudaron a construir el documental desde cuatro perspectivas, lo cual volvió más profundo e interesante el trabajo del modo expositivo, ya que la banda tenía más trayectoria y experiencias de vida. A partir del analisis realizado se encontraron las siguientes temáticas: Oscar Fernando (guitarra y voz) abordó la definición de Vayijel y su cosmovisión inscrita en las letras de las canciones. Puntualizó el racismo que existe en la sociedad mexicana con su comunidad, a pesar de los logros alcanzados con su música. Pixie (bajo), el nuevo miembro relató su afición a la música y el apoyo de su familia para estar con la banda. Hugo (segunda guitarra) enfatizó su experiencia al tocar en vivo, la relevancia internacional que han logrado con su música y la idea de no perder su lengua tsotsil. El más reservado fue Xün (batería) quien relató la amistad y apoyo de Oscar Fernando para su permanencia en el grupo.

A partir de nuestro análisis sobre la imagen se determinó que el realizador tuve una buena eleccion de fotográfos para la cinefotografía del documental. El trabajo de Allan Laurent y Renata Salcedo permitió una mejor factura fotográfica en la

puesta en cámara de las entrevistas, el registro de conciertos como algunos seguimientos a los jóvenes de Vayijel. Además la paleta de colores combinó muy bien los tonos cálidos con los fríos. El montaje tuvo buen puerto al construir bloques temáticos de manera fluída, donde los planos medios y los acercamientos tuvieron un balance de emplazamientos de cámara. Cabe añadir que supieron explotar visualmente los diversos lugares donde entrevistaron a los músicos. El apoyo del narrador omisciente y las animaciones con referencias visuales hicieron más legible la información para el espectador. Además que el sonido directo estuvo mejor cuidado en las entrevistas y en los exteriores de las diversas locaciones. El uso de la música fue importante ya que el uso de determinados puentes musicales y la traducción al español de la letra de las canciones, permitieron darle al espectador mayor conocimiento de su producción musical y su cosmogonía tsotsil.

Finalmente, cabe recalcar que gracias a la distinción que se realizó desde la docuficción y el modo expositivo, se pudo reflexionar cómo estos vehículos de producción abordan temáticas similares. Sara Minter va descubriendo la realidad de unos jóvenes que escuchan y viven el punk como una forma de vida. A partir de su proceso de investigación desmitifica la rebeldía, la criminalidad, la marginación y la música punk. La realizadora abre la puerta a la libertad de la creación documental, donde su lenguaje permite adentrarnos a la esencia e ideología de estos jóvenes. La mejor herramienta narrativa fue el testimonio re-interpretado de Kara, pues a través de sus vivencias se imprime la cotidianeidad del colectivo de Los Mierdas punk.

Hassan George documentó no sólo una banda de rock tsotsil sino a jóvenes rockeros de San Juan Chamula que buscan combatir la discriminación, la permanencia de su idioma en su comunidad y la preservación de su cosmogonía ancestral en la sociedad contemporánea. Los testimonios de Oscar Fernado, Hugo, Pixie y Xün dieron pie a conocer su música, por medio de los sonidos de sus raíces con el rock y el heavy metal occidental. Gracias al realizador y su interpretación de Vayijel, se pudo comprobar que las entrevistas bien confeccionadas, permiten al espectador conocer a diversos grupos sociales ajenos a su entorno.

A partir de la docuficción y el modo expositivo conocimos la labor del documentalista al abordar el punk rock y el rock tsotsil, desde dos momentos históricos de producción. Los películas elegidas le dieron voz a sus jóvenes protagonistas, la música les brindó una identidad que los define dentro de la sociedad mexicana. Gracias a este género del cine documental se muestran realidades que pocas veces conoce el público. Desde la perspectiva de los documentalistas analizados, se busca incrementar el futuro de nuevas investigaciones donde la teoría documental y la música abonen conocimientos a temas que luchen contra la intolerancia, combatan la discriminación y el racismo, apoyen al reconocimiento de minorías frente a los problemas sociales de la actualidad. De modo que entre la música, los jóvenes y el documentalista siempre estará allí la cámara cinematográfica para cuestionar sus vivencias.

Bibliografía

Teoría documental

Aumont, Jacques. *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. España, Paidós, 2004.

_______________. *La imagen*. España, Paidós,1992.

Avellar, Juan Carlos, Ricardo Azuaga y otros. *Cine Documental en América Latina*. Preámbulo de Nelson Pereira dos Santos. España, Cátedra. Signo e Imagen. 2003.

Breschand, Jean. *El documental*. La otra cara del cine. España, Paidós, 2004.

Castelao Huerta, Isaura. *De la escuela a la pantalla. Un análisis de género de la formación profesional de cineasta y de las óperas primas de dos mujeres documentalistas.* Tesis de Maestría. México, COLMEX. Centro de Estudios Sociológicos. Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer. 2012.

De Garay, Graciela. "La entrevista de Historia de vida: construcción y lecturas", en Graciela de Garay (coord.) *Cuéntame tu vida. Historia oral: Historias de vida*. México, Instituto Mora. 1997.

Edmonds, Robert, John Grierson y Richard Meran. *Principios del cine documental*. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM. 1974.

Mamblona Agüera, Ricard. *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo*

real en la era digital. España, Tesis doctoral: Universitat Internacional de Catalunya, 2012.

Mora Catlett, Juan. “La música y el montaje cinematográfico, un paralelismo artístico” en *Música para cine*. 1ª reimp. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Cuaderno de Estudios Cinematográficos vol. 4, 2012.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.* Barcelona, Paidós, 1997.

Niney, François. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. 1ª ed. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM. 2009.

Rouch, Jean. *Ciné-Ethnography*. Editado y Traducido por Steven Field. Universidad de Minnesota Press Minneapolis London. 2003.

Schefer, Raquel. *El autorretrato en el documental: Figuras/Máquinas/Imágenes.* Prefacio: Jorge La Ferla. Buenos Aires, Editorial Catálogos. Colección Tesis y Teoría del Cine. 2008.

Stoehrel, Verónica. *Cine sobre gente, gente sobre cine. Entre el documental televisivo y el académico.* Suecia, Universidad de Halmstad- The Swedish Foundation for International Cooperation in Research and Higher Education (STINT). 2003.

Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real*. 2ª ed. España, T&B editores, 2005.

Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

Cine documental mexicano

Delgado Masse, Cecilia y otros autores. *Sarah Minter. Ojo en Rotación. Imágenes en movimiento 1981-2015*. Primera edición. México, MUAC - Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM. 2015.

Gutiérrez Macotela, Norma Liliana. *El cine documental mexicano 1970-1995*. México, UNAM- Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Tesina de Periodismo y Comunicación Colectivo, 1997.

Mendoza, Carlos. *El Ojo con Memoria: Apuntes para un Método de Cine Documental.* México, UNAM, 1999.

______________. *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental.* México, UNAM, 2008.

_______________. *Avatares del documental contemporáneo*. México, UNAM, 2016

Estudios sobre jóvenes y movimientos del rock

Aboites Aguilar, Luis. “El último tramo. 1929-2000” en *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada.* Pablo Escalante, Bernardo García y otros. México, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal, Colegio de México, 2008.

Agustín, José. *El hotel de los corazones solitarios*. México, SEP-Grupo Patria Cultural, 2003.

Bordenave Encarnación, Karla. *¡Existimos, no somos fantasmas! Etnorock: medio de comunicación para jóvenes indígenas en México. Análisis del discurso del grupo Vayijel “el animal guardián”.* Tesis de Licenciatura en Ciencias de la

Comunicación. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. 2013.

Castro Pozo , Urteaga y otros autores. *Juventudes, culturas, identidades y tribus juveniles en el México contemporáneo*. Coordinadora de edición Maritza Urteaga Pozo. Diario de campo. Suplemento No. 56, Octubre-Diciembre 2009. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Chastanger, Claude. *De la cultura rock*. Traducción Hugo Savino. Argentina, Paidós, 2011.

Eiga, Carlos. "Rock, globalización e identidad local" en Musiker 10, 1998, pág. 119 a 130. Consultada en la siguiente dirección el 14 de septiembre de 2016 [http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/10/10119130.pdf]

Feixas, Carles. *El reloj de arena. Culturas Juveniles en México*. México, Centro de Investigación y Estudios sobre juventud, SEP, 1998.

Fraga, Gaspar. *Elvis Presley*. 2ª edición. España, Ediciones Júcar, 1984. Colección los Juglares.

Gabree, John. *The world of Rock*. United States of America, Fawcett Gold Medal Book, 1968.

García Montiel, Elizabeth. *Lo dionisiaco dentro de la música el metal como forma de expresión y comunicación de los jóvenes.* México, UNAM – Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. 2014

García Saldaña, Parménides. *En la ruta de la onda*. 2a edición. México, Editorial Diógenes, 1974.

Hobswan, Eric. *Historia del Siglo XX*. 3ª reimp. Buenos Aires, Argentina, Grijalbo-Mondadori. 1999.

L.L., Carlos y Carmen A.C. *Punk. Un movimiento contra cultural*. (Versión digital del físico en 1998). España, Valladolid, ambreenlacintura, 12 de marzo de 2011. Consultada en la siguiente dirección: [http://www.lapaginadenadie.com/87804/PUNK_unmovimientocontracultural.pdf]

Ocadiz Bedolla, Betsabé. *El punk como proceso identificatorio y su representación social y simbólica en los jóvenes urbanos*. Tesis en Sociología. México, UNAM-Facultad de Estudios Superiores de Aragón, 2012.

Peñaloza, Pedro. *La juventud mexicana. Una radiografía de su incertidumbre.* 1ª ed. Porrúa, México, 2012.

Perez Monroy, Nahum. *El movimiento estudiantil del CGH (1999-2000) : lucha de tendencias y defensa de la universidad pública*. Tesina en Relaciones Internacionales. México, UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2012.

Pujol, Sergio. *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Argentina, Homo Sapiens Ediciones, 2007.

Hernández, Primo. “Los primeros pobladores” en *Nezahualcóyoltl a 50 años de esfuerzo compartido.* Coordinadores editoriales Germán Aréchiga Torres, Emilio Alvarado Guevara y otros. México, Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal, Secretaria de Educación del Gobierno del Estado de México, 2012.

Pujol, Sergio. *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde.* Argentina, Homo Sapiens Ediciones, 2007.

Ramos, Alejandre Gonzalo en el prólogo a *Pandillas juveniles. Identidad y acción colectiva en el siglo XXI* de Oscar Adán Castillo Oropeza. México, Instituto Mexicano de la Juventud IMJUVE, 2011.

Reyes Mendoza, Jesús Antonio y Xitlalli Guadalupe Flecha Macías. *Vayijel: Prácticas comunicativas y construcción de identidades híbridas culturales*. Tesis para obtener grado de Licenciatura en Comunicación. México, Universidad Autónoma de Chiapas, Facultad de Humanidades. Mayo, 2011.

Reynolds, Simon. *Post punk. Romper todo y empezar de nuevo*. Argentina, Caja Negra Editora, 2013.

Torres Medina, Violeta. *Rock-Eros en concreto. Génesis e historia del rockmex.* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia. 2002.

Hemerografía

Ardévol Piera, Elisenda. "Representación y cine etnográfico" en *Quaderns de l´Institut Català d´Antropologia*, num. 10, 1997. Véase su versión en pdf en siguiente link [http://filosofia.uaq.mx/diidxaza/fils/LVEtnografico2.pdf]

Arribas, Amaia y Octavio Islas. "La generación net" en *Etcétera. 1 Abril, 2009.*[ref. Octubre 18, 2013]. Véase en web [http://www.etcetera.com.mx/articulo.php?articulo=682&pag=2]

Bolaños Gordillo, Luis Fernando. "El rock tsotsil: estereotipos sobre otro modo de hacer música" en *Espacioimads* de la Universidad Autónoma de Chiapas. Consultado el 20 de junio de 2016 [http://espacioimasd.unach.mx/articulos/num3/pdf/articulo_rock_tsotsil.pdf]

Garibaldo Valdez, Ramón y Mario Bahena Urióstegui. *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*. San José, Costa Rica, Vol. 16, Num. 1, Enero-Junio, 2015.

Carrol, Nöel. “El cine documental y el escepticismo posmodernista” en *Revista Estudios Cinematográficos*. México, UNAM. Año 4, núm. 11, Enero-Marzo 1998. Págs. 24 a 37.

Catlett, Juan Mora. “Estructura y estética del documental” en *Revista Estudios Cinematográficos*. México, UNAM. Año 3, núm. 9, Julio-septiembre 1997. Págs. 69 a 70.

Dufuur, Luis. “Tendencias actuales del cine-documental”. *Especial: Nuevas tendencias en narrativa audiovisual* en Frame, no. 6, febrero, 2010. Pags. 312-349. ISSN 1988-3536.

Escobar, Saúl, Carlos San Juan y Francisco Pérez Arce. “México y sus devaluaciones” en Nexos. 1 abril, 1982. México. Consultado el 27 de Septiembre en la siguiente dirección web: [http://www.nexos.com.mx/?p=4042]

Fernando Bolaños, Luis. “El rock tsotsil. Estereotipos sobre otro modo de hacer música” en *Espacio I+D. Innovación y Desarrollo*. Revista Digital de la Universidad Autónoma de Chiapas. Vol. 2, núm. 3, 2012. Consultado en el siguiente link el 17 de octubre de 2016 [http://espacioimasd.unach.mx/articulos/num3/pdf/articulo_rock_tsotsil.pdf] .

Gaytán Santiago, Pablo. “Colectivo contra(culturales) submetropolitanos (1982-2007) en *Revista Tramas 31*. México, UAM, Xochimilco, 2009. Pág. 187. Consultado en la dirección web el 2 octubre de 2016 [http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2009/no31/8.pdf].

Gauthier, Guy. “El documental narrativo. Documental/ficción” en Revista online *Cine Documental*. Traducción de Elida Márquez. Disertación dada en el coloquio *Cinémas et Réalités* (5–6 de febrero de 1983, Rencontres Cinématographiques

Internationales de Saint–Etienne) y publicada en *Cinémas et Réalités* (Université de Saint–Etienne, Travaux XLI, CIEREC, 1984).

Henley, Paul. "Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica" en Desacatos, núm. 8, invierno 2001, págs. 17 a 36.

Leeman, Lisa. "Qué tan cerca es demasiado cerca. Una consideración acerca de la relación cineasta – sujeto" en *Revista Estudios Cinematográficos*. México, UNAM. Año 9, núm. 24 dic 2003 Feb – 2004. Págs. 4 a 7.

MacDougall, David. "More Choices, More Chances: A Strategy to Reduce the Proportion of Young People not in Education, Employment or Training in Scotland" en *The Scottish Government*, June, 2006.[ref. Octubre 17 2013]. Disponible en web: http://www.scotland.gov.uk/Publications/2006/06/13100205/3

Maza, Enrique. "La Quina", un imperio construido a golpes de corrupción. Consultado el 12 de octubre de 2016 en el siguiente link [http://www.proceso.com.mx/357614/la-quina-un-imperio-construido-a-golpes-de-corrupcion]

Nateras Domínguez, Alfredo. "Trayectos y desplazamientos de la condición juvenil contemporánea" en El Cotidiano, julio-agosto, año/vol. 20, número 126. Universidad Autónoma Metropolitana. 2004.

Orellana de, Margarita y otros. "Los nuevos aborígenes" en *Revista Estudios Cinematográficos*. México, UNAM. Año 3, núm. 9, Julio-septiembre 1997. Págs. 67 a 74.

Ponce, Roberto. "La filosofía de "Zak Tzevul", rock en tzotzil" en *Revista Proceso* consultado el 20 de octubre de 2016 [http://www.proceso.com.mx/273579/la-filosofia-de-sak-tzevul-rock-en-tzotzil]

Roca, Lourdes. "Hacia una práctica transdisciplinar: reflexiones a partir del documental de investigación" en *Desacatos*, núm 8, invierno 2001, págs.. 37 a 47.

Rivera, Guillermo. "Rock tzotzil en la postura de Zak Tzevul" en *Emeequis.* México, 1 junio de 2015.

Recursos digitales

Entrevista realizada al documentalista Hassan George. Vía comunicación telefónica realizada el 3 de Junio de 2017.

Chiapas [https://portalanterior.ine.mx/documentos/DECEYEC/vgn_ivestigacion/indigenas_y_elecciones_chiapas.htm]

Vicente Rojo Cama. Link de soundcloud [https://soundcloud.com/vicente-rojo-1]

Acerca del blues en el siguiente link [http://www.blues.com.es/sobre-blues.shtml]

Macartismo en el siguiente link [https://www.ecured.cu/Macartismo]

Sobre los mods y los rockers en el siguiente link [http://www.kmceromt.com/ADTRockerMods.html]

Programa *Ruta de Escape*."Rock tsotsil y la banda Lumaltok" en Rompeviento Tv en el siguiente link [https://www.youtube.com/watch?v=Uc2ZSksWqgg]

Documentales consultados

Sábado de mierda. (1988) Dir. Gregorio Rocha. México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos- Utopia Films.

Nadie es inocente (1986) Dir. Sarah Minter. México.

Vayijel: Rock del pueblo (2011) Dir. Jesús Reyes. México.

Espíritu animal: el rock de vayijel (2014) Dir. Hassan George. México-Venezuela, Telesur

Anexo
Canciones de Vayijel[127]

Vaichil	**Alucinación**
xu xa jkalbot yun ta xi cham ta tojolal xmal sakum ch'abal xa te oyot manchuk nakano ox ta xi vaichinaj muyuk bu jech ta sba banomil muyuk manchuk nakano ox ta xi vaichinaj muyuk bu jech ta sba banomil muyuk	Puedo decirte que muero por ti No estás en la mañana ni en la tarde Solo estoy soñando No es lo que está sucediendo realmente No es lo que está pasando Solo estoy soñando No es lo que está sucediendo realmente No es lo que está pasando
Jun k'ak'al Kapjoltik	**Nos enojamos**
Jun k'ak'al kapjoltik Muxa xa k'an xa k'opoj Mauk ta jmultik Ja li ch'abal lek ta xilik Mu me xa ok me li bat ta xokon Jun k'ak'al ta xi sutal tal jk'elot Jun k'ak'al kapjoltik Muxa xa k'an xa k'opoj Mauk ta jmultik Ja li ch'abal lek ta xilik Mume xa ok me li bat ta xokon Jun k'ak'al ta xi sutal tal jk'elot Vonexa muyuk xkilot Muxa jna k'u a velanil Vone xa muyuk jk'oponot Muxa jna k'ua velanil	Un día nos enojamos No querías hablarme No somos culpables Es porque la gente nos veía mal No vayas a llorar cuando me vaya Un día regresare a verte Un día nos enojamos No querías hablarme No somos culpables Es porque la gente nos veía mal No vayas a llorar cuando me vaya Un día regresare a verte Llevo mucho tiempo sin verte No sé como estas Llevo mucho tiempo sin hablarte No sé como estas
Pukuj	**Pukuj**
Ch' ik'um xa me tal li osilni Muxa me xa lok' ta ak'uval Mati xa vich' kuchel ch'el ta ak'ubalni	Está oscureciendo, ahí viene la noche No vayas a salir Puede ser que te lleve

[127] Consultado el 28 de abril de 2019 em el siguiente link: [https://lyricstranslate.com/es/vayijel-lyrics.html]

K'elavil li ts'ietikni lik xa me ok'ikuk Ta xa me spak sbaik tal yibel naaaa Ja me li vel ak'ubalni Mu xa me xa lok' a tuk a ak'ubal Ma ti xa vich' kuchel ch'el ta k'uxbol bakni Ja la me li vela ak'ubalni Ja me li pukujni	Fíjate en los perros, están llorando y se pegan asustados a la paredes. Son los seres que habitan la noche Ya no salgas solo de noche, No sea que te lleve a la muerte Son los seres que habitan la noche Es el Pukuj
Kux Kux	**Lechuza**
Ali kuxkuxe K'ot la me svulanot Oy la me k'usi ta sk'an ta xalbot Jajaja Ali kuxkuxe k'ot la me svulanot Oy la me k'usi ta sk'an ta xalbot Mu me k'usi xa valbech'el Me k'ot svulanot ta a nae Muyuk me k'usi chal Nakano ox me cha sbijumtasot Ahhhhhhhhhh Ali kuxkuxeeeeeeeee K'ot la me svulanot ta ak'ubal K'alal la cha vayee Ali kuxkuxe k'ot la me svulanot Oy la me k'usi ta sk'an ta xalvot uuu K'alal la cha vaye k'ot la me ok'uk ta a naa Yun la me oy k'usi ta sk'an ta xalvot yaiuuu Ahhhhhhhh Ali kuxkuxeeee K'ot la me svulanot ta a nauuuuu K'alal la cha vayeee Ahhhhhhhhhh Ali kuxkuxeeee	La lechuza Llega a visitarte Hay algo que quiere advertirte Jajaja La lechuza llega a visitarte a tu casa Hay algo que quiere advertirte No le digas nada malo, No la lastimes cuando llega a visitarte Porque el ave no te está haciendo nada malo, sólo te advierte que debes tomar precauciones. Ahhhhhhh La lechuza Llega a visitarte en la noche Cuando tu estas durmiendo La lechuza llega a visitarte a tu casa Hay algo que quiere advertirte! Cuando tu estas durmiendo, Llega a llorar a tu casa Y es porque necesita decirte algo! Ahhhhhhhh La lechuza Llega a visitarte a tu casa Cuando tu estas durmiendo Ahhhhhhhh La lechuza
Sat k'ak'al	**Destello del Sol**
Xnichimaj xa lok'eltal li sat k'ak'al li ta banomil xojo'bin xa lok'el tal.	Sale floreciendo El ojo del sol Sobre la tierra Crecen los destellos

Xnichimaj xá lok'eltal	Sale floreciendo
li sat k'ak'ale	El ojo del sol
ja me jech,	Así tiene que ser,
ja me jech.	Así tiene que ser.
Jun xa yutsil ta k'elel	Es muy hermoso ver
Li sat k'ak'ale	El ojo del sol
Li ta banomil	Sobre la tierra
Xnichimaj xa lok'eltal	Sale floreciendo
li sat k'ak'ale	El ojo del sol
ja me jech,	Así tiene que ser,
ja me jech.	Así tiene que ser.
Jun xa yutsil ta k'elel	Es muy hermoso ver
Li sat k'ak'al	El ojo del sol
Li ta banomil	Sobre la tierra
xnichimaj xa lok'eltal	Sale floreciendo
li sat k'ak'ale.	El ojo del sol
ja me jech,	Así tiene que ser,
ja me jech.	Así tiene que ser.
Jvalopat'ok	**Protector de la Madre Naturaleza**
Bat'aj xa tal,	Se está acercado
Nopaj xa tal	Vienen avanzando
Ali jvalopat oke	El Jvalopat ok *(protector de la madre naturaleza)*
Tal xa me ,	
Nopaj xa me tal,	Ahí viene
Ali jvalopat oke .	Ya está cerca
Tal xa me uum	El Jvalopat ok *(protector de la madre naturaleza)*
Ba t'aj xa me tal uum	Ya viene
Mu me xa chan be yee	Cada vez se acerca mas
Ta me xa stiot me la	
Chan be yee nee	No imites su voz
	Te comerá si imitas su voz
Jech me yalojik	Vendrá a comerte
Ja me li sk'elel vitse	
Yajval vits	Así nos han advertido
Yajval ch'en	Es el protector de las montañas,
Yajval banomil	Dueño de los cerros,
	Dueño de las cuevas,
Tal xame	Dueño de la Tierra
Nopaj xa metal	
	Ahí viene

Tal xa me li jvalopat okee Vulavan tal xa me li stsik'esel jmetike Vaan a ba tek'an a ba Tal xa me uum Ja me li Jvalopat oke Tal xa me uum K'elo me a ba Mu me xa chanbe yee Tame xa stiot mela chan be yee Jech me yalojik Ja meli sk'elel vitse Yajval vits Yaval ch'en Yajval banomil Tal xa me li jvalopat oke ¡Tian a valak'ik xbonko!	Ya está cerca Ya viene el Jvalopat ok Despierta que a nuestra madre la están mutilando Protégela, Defiéndela, Porque ya viene Tal como nos han dicho El jvalopat ok Ya viene Ahora cuídate No imites su voz Vendrá a comerte si imitas su voz Así nos han advertido Porque es el protector de las montañas Dueño de los cerros, Dueño de las cuevas, Dueño de la Tierra Ya viene el Jvalopat ok ¡Hey mayas, cómanse sus pollos!
Bolom chon	**Danza del jaguar**
Bolom chon ta vinajel, Bolom chon ta banomil, Bolom chon ta vinajel, Bolom chon ta banomil. Kox kox a vakan Bolom chon, chan chan a vakan Bolom chon. Bolom chon ta vinajel, Bolom chon ta banomil. Natik a visim Bolom chon, tintin a visim Bolom chon. Bolom chon ta vinajel, Bolom chon ta banomil. Kox kox a vakan Bolom chon, chan chan a vakan Bolom chon.	Jaguar del cielo, jaguar de la tierra. Jaguar del cielo, jaguar de la tierra. Tu danza encogida, tu danza descalza. Jaguar del cielo, jaguar de la tierra. Jaguar con tus bigotes largos, jaguar con tus bigotes enmarañados. Jaguar del cielo, jaguar de la tierra. Tu danza encogida, tu danza descalza.

Bolom chon ta vinajel, Bolom chon ta banomil.	Jaguar del cielo, jaguar de la tierra.
Kits’an bak	**Tronando huesos “La leyenda de Yalembek´t”**
Buy xa oyot tajne Muyuk xa a loiltael Mu xa xa nak’aba Ak’o x aba ta ilel Kits’an bak Buy xa oyot tajne Mujk’an xajch’ay ta jol Mu xa xa nak’aba Ak’o x aba ta ilel K’uchal yun mux ch’ay a k’oplal Mu xa ch’ay ta jolkutik Mu xa xa nak’aba Mu xa xa nak’aba Kits’an bak Tsots la xch’ulel xi chalik Li buch’u sk’atajesba ta con bolometik Mu xa xa nak’aba K’uchal yun mux ch’ay a loiltael kunkutik Kits’an bak Buy xa oyot tajne Mujk’an xajch’ay ta jol Kits´an bak	¿Dónde estás? Ya no se habla de ti Ya no te escondas Déjate ver Huesos rechinando ¿Dónde estás? No quiero olvidarte Ya no te escondas Déjate ver Para que todos hablemos de ti Para que no te olvidemos Ya no te escondas Ya no te escondas Huesos rechinando Dicen que son de espíritu muy fuerte aquellos que pueden transformarse en su nahual Ya no te escondas Para que no dejemos de hablar de ti Huesos rechinando ¿Dónde estás, pues? No quiero olvidarte Huesos rechinando
Ko´onton	**Corazón**
Ta ik' taj meltsan ta ik' ta pas kamel li kusi tax xal ko'onton. Yonuk xa ok' uk yonuk xa vayuk li ko'onton. Manchuk ta mukul cha kopon li ak'obal. Manchuk ta mukul cha me'yabaik xchiuk a li ik'	Con el viento construiré, en el aire plasmaré los latidos de mi corazón. Con ganas de llorar hoy en paz quiere estar mi triste corazón. Lo malo es que a escondidas hablas con la noche, lo malo es que a escondidas te abraza con

muj na Vu'une li taj jk'ejin ta lij metike Vu'une kejelun Taj jmala ch-lok tal sat k'ak'al. Mi tevan a chiuk cha lok' tal xi chi Mi tevan a chiuk cha lok' tal. Baj nak' jbatik tas nak'obal ak'obal Baj chiintik ta loil lij jmetike Baj jak'betik li k'analetik mij k'anoj batik Vu'une li taj jk'ejin ta lij metike Li vu'une kejelun Taj jmala ch-lok tal sat k'ak'al. Mi tevan a chiuk cha lok' tal xi chi Mi tevan a chiuk cha lok' tal.	el viento. Quizás Mientras yo le dedico esta canción a la luna. Mientras yo de rodillas espero los primeros destellos del sol Buscando tu mirada en cada resplandor, buscando tu irada en cada resplandor. Ven conmigo y contémosle nuestros secretos a la luna. Ven conmigo y consultémosle nuestro amor a las estrellas. Mientras yo le dedico esta canción a la luna. Mientras yo de rodillas espero los primeros destellos del sol Buscando tu mirada en cada resplandor, buscando tu irada en cada resplandor.
Konkonal nichim	**Planta sagrada**
Konkonal nichim bi Konkonal yanalo Ja me a lekilalo Jame la vutsilalo Konkonal nichim bi Xchajet li jvombetik bi Xlaet lo jsontik bi Konkonal nichim bi	Planta sagrada Hoja sagrada Este es el canto A tu hermosura Planta sagrada La armonía de nuestras guitarras La melodía de nuestra canción Planta sagrada

Konkonal yanalo Ja me a lekilalo Ja me la lekilal bi Ja me la vutsilal bi Konkonal nichim bi Konkonal yanalo Ja me a lekilalo Ja no'ox jech s-elano Ja no'ox jech s-muk'ul bi A la vuni lekilalo A la vuni vutsilalo Konkonal yanalo Ja me la lekilalo	Hoja sagrada A tu hermosura Este es el canto A tu hermosura Planta sagrada Hoja sagrada Y maravillosa Eso es todo A tu grandeza Un canto A tu hermosura Hoja sagrada Y maravillosa
Kuxlejal	**Vida sagrada**
Ch'ul ch'ielo Ch'ul k'opojelo Oy xa me la xielalo Oy xa me la vutsilalo K'upintik a lekilalo K'upintik a vutsilalo Oy xa me la toyelo Oy xa me la lubeselo Ch'ul ch'ielo Ch'ul k'opojelo K'upintik a lekilalo K'upintik a lekilalo	Vida sagrada Existencia sagrada Eres poderosa Eres generosa Déjanos disfrutar tu bondad Déjanos disfrutar tu belleza Te estamos elevando Te estamos molestando Vida sagrada Existencia sagrada Déjanos disfrutar tu bondad Déjanos disfrutar tu nobleza.
Loxa	**Rosa**
Vul j-ch'ulel Laj k'el xokon Ch'abal te oy Ch'abal Kaloj xa mi j-va'ich Kaloj xa mi jutbil K'usi te k'ot Tey	Desperté, miré a mi lado y no estás ¡no! Creí que era un sueño, creí que era mentira lo que sucedió aquí.

Loxa Loxa Loxa Loxa Loxa Buy xa oyot Taj jna'ot ta jek Sutan xa tal Laj j-kalbot j-ech'el beotik xa kut Loil no'ox kaloj La bat un chul tse ch'ul nichim Bak'in to cha sutil Epal k'ak'al la valbum Epal k'ak'al la chinun Le ne la cham xa bal un La tan xabal yan xanobal Loxa Buy xa oyot Taj jna'ot ta jek Sutan xa tal Loxa Loxa	Rosa, Rosa Rosa, Rosa. Rosa ¿dónde estás? Te extraño mucho. Regresa ya. ¡Te lo dije! Somos pasajeros creyendo que es un cuento. Te fuiste dulce niña, linda flor ¿cuándo regresarás? Muchas veces me dijiste, muchas veces estuviste conmigo. Ahora te fuiste muriendo y empiezas un nuevo camino. Rosa ¿dónde estás? Te extraño mucho. Regresa ya. Rosa, Rosa.
Metak´in	**Madre de la riqueza**
Oy la jun vinik li bone neee Ay ox la sk'am sk'ulejal ta vits Yun la jot ech abolsba chai Ay la sk'opon yajval vitsetiks Ay la sk'an Sme' stak'in Ta vitsetik Skakbot li k'usi cha k'ane Ja no ox me la lajni x-utela Ta me xtal a toj stekel Nopavai me cha k'an cha tal Nopavai lek Ay la sk'an Sme' stak'in	ce tiempo había un señor Quería la riqueza de los cerros Se sentía muy pobre Y fue a hablar con los dueños de los cerros Fue a pedir riqueza a los cerros Te voy a dar lo que quieres Y cuando mueras Vendras a pagarlo todo Piénsalo bien si quieres venir Piénsalo muy bien Fue a pedir riqueza A los cerros

Ta vitsetik Lik la vais chinta Ta yut ch'en xa la oy Ta xil mu xa la xloktal Lik la xiuk Mu xa la x-och xvayel Xk'oxala simtasel Oy la jun vinik li bone neee Ay ox la sk'am sk'ulejal ta vits	En sus sueños Se vio dentro de la cueva Ya no podía salir Sintió miedo Ya no podía dormir Lo vinieron a asustar Hace tiempo había un señor Quería la riqueza de los cerros